

Ferdinando Taviani

COL NASO PER ARIA

(cronache teatrali fra Novecento e Duemila)

Questo q-book è idealmente la continuazione del libro che nel 1997 ho intitolato *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro* (L'Aquila, Textus). L'intreccio delle occasioni era là ordinato cronologicamente. Qui m'è parso che non ce ne fosse bisogno ed ho preferito un montaggio tonale. Il "mal occhio" nei confronti del teatro negli anni di finesecolo è diminuito fin quasi a sparire. Sul principio m'è parso un buon segno. Ora so che non è detto.

Vengono classificati q-book (*quasi book*) certi libri che possono essere pubblicati pur conservando un carattere non-finito, in contrasto con gli stereotipi della stampa *ne varietur*. Potremmo chiamarli "libri irretiti", che tornano ad essere come pesci nella rete, né morti né vivi. In pratica son finiti, ma conservano un che di sospeso, forse perché non sanno identificarsi con la propria veste - o perché sanno aspettare. Fino agli anni Settanta del Novecento, per esempio, nel mondo universitario erano q-book le "Dispense", che poi vennero malauguratamente sostituite dai libri affrettati con garanzia d'adozione. Ci fu poi l'avvento del libro on-line.

Indice

1. Il teatro sulla montagna
2. Teatro in esilio
3. Artaud a voce sommessa
4. Albo versorio e negro semen
5. La difesa del ridicolo
6. Lungo i sentieri d'una ben nota attrice
7. Un buffone
8. Tartufo dappertutto
9. Chi vince
10. Regia e...
11. 14/1/1999
12. Strategia del commiato
13. Rovesciò il teatro come un calzino
14. L'Amleto che dorme in Don Giovanni
15. 25 risvegli
16. Una rabbia
17. Il cielo degli altri
18. Il capocomico importunato
19. Il sogno di un teatro disgustato dai fasti
20. Cena, strada e vecchiaia
21. Davanti ad un attore
22. Facce e pagine di Erland Josephson
23. La morte di Cechov
24. Come va a finire
25. La morte di Krishna
26. Di che ci si accontenta
27. Polvere di statue
28. Sanjukta Panigrahi
29. Atlanti
30. Un vasto paesaggio fatto di occhiate
31. L'impronta di Arlecchino
32. Un capolavoro bastardo
33. Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche altra eresia
34. L'essenza del legno
35. Sottovento
36. Farse senza paura
37. Macchia contro i confini
38. Un aldiquà

Nota

Indice dei nomi

Il teatro sulla montagna

Ho qui davanti un cartoncino con il disegno d'un piccolo teatro posato in cima a una montagna. Colori allegri: gialli, azzurro, arancione, uccelli candidi e un mare rosso cupo; cielo profondo blu e nuvole violette. C'è anche qualche strisciolina rosa d'orizzonte, una barchetta, e i barcaioi col naso per aria a guardare la vetta. Stranamente, manca il verde. Pastelli a cera.

Parto da questo allegro disegno perché mi pare di buon augurio. Viene da Saverio Bosco: me l'ha mandato circa sei mesi fa, poco prima di ritirarsi. È giusto ricordarlo, Saverio Bosco: il tempo e i soldi spesi per il teatro, il suo ottimismo, tanto più insolente quanto più si addentrava nella vita anziana.

È abbastanza noto fra i cultori di teatro d'una certa età, soprattutto negli ambienti dei liguri, in patria e all'estero. Penso che di cartoncini simili al mio ne abbia mandati in giro una ventina. Da quarant'anni lavorava nel Sud degli Stati Uniti, con una sua ditta commerciale abbastanza fiorente. Imprenditore. Ma certi auguri li disegnava a mano. Era sempre molto attivo e qualche volta imprevedibile. Ora si dice che stia riposando. Nelle pause strappate al commercio, studiava con frenesia, e poteva diventare assillante. Le ultime volte, prima di ritirarsi, mi ha assillato con una questione erudita ricca di sottotesti: ma il Pirandello l'aveva letto o no *Towards a New Theatre* di Gordon Craig?

Notizie certe mi pareva che non ce ne fossero. Ma perché lo voleva sapere?

Il libro di Craig è del 1913, molto prima che prendessero corpo i *Giganti della montagna*. E il Nuovo Teatro, secondo Craig, era per l'appunto montagna.

Sui teatri che stanno in cima alle montagne Saverio aveva raccolto non sai quante schede e quanti appunti¹. Il teatro sulla montagna è un'immagine dal valore doppio: indica le vette, ma anche la sventatezza. Che ci sta a fare, un teatro, lassù? Più che un teatro sarebbe un santuario, come il nostro della Guardia. Fra genovesi ci intendiamo: diciamo Santuario della Guardia e vediamo un monte che a distanza sembra fatto a punta, come nei disegni infantili, con in cima la silhouette d'un campanile. Il ricordo è opportunamente velato da un'ovvia e indolore nostalgia.

Quella per il teatro, invece, è una nostalgia bizzarra, fatta a rovescio.

Mi chiese se l'avessi notato quant'è strana la nostalgia del teatro. La chiamava prematura. O pre-matura. Perché una nostalgia matura per il teatro non c'è. Chi nasce predisposto, da ragazzino ascolta i racconti, vede i manifesti, le foto, le cronache sui giornali, a teatro ancora non ce l'hanno portato, e lui già se ne innamora. Ne sente la mancanza, che può persino apparirgli lancinante. Poi, tanto briga e s'arrampica che ci arriva. Ci sta benissimo. E quando smette (perché smette: un fase che si chiude, oppure emigra, oppure non ha più tempo), quando smette, punto e basta. Nostalgia

¹ Mi chiedo se per caso non abbia dato l'abbrivio alle sue ricerche un breve scritto di Ugo Volli su "Teatro e montagna" apparso fra gli "studi in onore di Luigi Squarzina" (*Passione e dialettica della scena*, a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 1994). Nella "Tabula gratulatoria" il nome di Saverio Bosco non compare, ma lui era sempre ben informato delle cose legate alla scena di Genova, dove Squarzina diresse il Teatro Stabile dal 1962 al 1976. E quindi non è difficile immaginare che qualcuno abbia inviato il libro a Saverio Bosco. Lo scritto di Volli è l'ultimo del volume. Non più di 5 pagine, in cui però compare il seme di un'idea capace di metterne in moto altre: è vero che il teatro non ha meterialmente nulla a che vedere con la montagna, ma forse perché fra i due vi è una "sottile consonanza".

non ne prova. E neppure fastidio o rifiuto. Con Genova, per esempio, non succede mica così, diceva Saverio. E neppure con ogni altra Heimat. Avete voglia a dire che il teatro può essere un paese o una casa! La nostalgia pre-matura è attratta dalle cime.

Towards a New Theatre comincia con una favola di nostalgia prematura.

Ha un sottotitolo: *Forty Designs for Stage Scenes with critical Notes by the Inventor Edward Gordon Craig*, London, Dent & Delton, 1913. È un in-quarto quadrato, tanto poco lussuoso quanto raffinato. Effettivamente, in apertura c'è la favola – o l'apologo, se si preferisce - sul teatro e la montagna. Seguono una novantina di pagine di testo (che secondo Saverio potrebbero esser potate per dare inedita energia al libro) in cui Craig difende il proprio programma. Parla della natura del Teatro, con la maiuscola e al singolare. Poi vi sono i commentarii alle 40 tavole che danno senso e qualità al libro: *Amleto*, le scale, gli “screens” – riflessi della vetta lontana.

Sosteneva Saverio Bosco che il libro ci avrebbe guadagnato tagliando tutto lo scritto che sta dopo la favola della montagna teatrale, a partire dai tre puntini di sospensione e le parole “...ma il séguito è troppo ridicolo”. Qui, spiegava, potrebbe subito cominciare la serie delle bellissime incisioni dell'autore. E poi, d'improvviso, *I giganti della montagna*. Immàginati che spettacolo! Quando diceva “spettacolo”, Saverio pensava a qualcosa per iscritto. Faceva regia d'erudizione e montaggio. Per questo gli sarebbe piaciuta la prova provata d'una lettura pirandelliana, magari una chiosa a margine, una copia posseduta e sottolineata. Ma non era necessaria. Poteva farne a meno. S'era persino messo in mente di farla lui, l'edizione taglia-e-cuci, sarebbe stato uno dei suoi (del Bosco) *Spettacoli eruditi*. Ne immaginava il librone. In realtà credo che non avrebbe scritto nient'altro che un piccolo apologo anche lui. Mai fatto un libro, in vita sua. Non ha pubblicato quasi niente. E “quasi” sta per qualche articolo in punta di penna.

Craig comincia la favola o apologo con poche righe di indugio: il tempo che gli serve per scuotere un po' la testa di fronte a chi non sa dove guardare, mentre lui sta indicando qualcosa di preciso all'orizzonte. È il solito Craig che in nome del buon senso si batte contro il senso comune. Poi attacca: «Ciò che sto indicando è una montagna, un'eminente altura: è la montagna del Teatro [...] E vi prego di credermi se vi dico che è una montagna, non una collina, né un gruppo di colline, né un miraggio di colline: è la montagna più grande che abbia mai visto». Il tono è simile a quello che una trentina d'anni dopo troveremo nel *Monte Analogo* di René Daumal, il libro sapienziale venerato da più generazioni, interrotto nel bel mezzo d'una frase che non arriva al punto. Non è strana questa somiglianza fra un libro allegorico e iniziatico e un libro d'alto artigianato artistico?

Niente affatto, Bosco *dixit*.

Scrivendo Craig: «Nessuno finora è riuscito a scalare le vette: è evidente che la montagna nasconde qualcosa di molto strano. Se fosse stata facilmente accessibile, sarebbe stata scalata da tutte le parti». E insiste: «Non vi sembra dunque che ci sia qualcosa di strano?». Insistenza tipica dello stile esoterico, sia di quello sofferto che di quello pedagogico-ciarlatanesco (per chi sa percepire la differenza): stralunare un punto semplice di partenza per rendere potabili i prosiegui stralunati. Ed infatti: «La gente ha girovagato lì intorno per migliaia di anni e nessuno è mai giunto alla vetta, e molti non vogliono nemmeno credere che abbia una vetta». E poi, sempre secondo il suddetto stile: «...ma io che l'ho vista desidero contraddirli con tutte le mie forze. Ho veduto la vetta di lontano: ed è più bella del Fuji-iama».

Così, mentre il lettore se ne stava già andando per la tangente, Craig lo riporta sul piano dell'estetica pura. Di quale Fuji parla? Di quello che si vede viaggiando, o delle stampe giapponesi? Ed infatti: «Mi sento attratto da questa montagna e penso d'essermi avvicinato un po' da quando, 25 anni fa, mi son messo in cammino».

A questo punto, il tono e il tema cambiano. Non più la montagna, ma la montagna sbagliata, l'*error loci*.

Racconta: «Lungo il viaggio ho incontrato gente stranissima, persone che credendo d'arrivare si dirigevano invece al punto da cui io ero partito, e nell'incrociarmi mi dicevano che andavano verso la montagna. Alcuni le voltavano le spalle e asserivano di esservi appena stati, ma che "tutto sommato non era gran che". Avevano un'aria delusa. Altri me la descrivevano così: "è alta esattamente 1845 metri; è un vulcano spento, e la classe media ne occupa la sommità. Il clima è molto secco, il commercio di ceneri è molto attivo"; ma avevano sbagliato montagna».

È quella di Pirandello.

Si capisce perché scatti l'associazione con Pirandello e i suoi *Giganti*: il ceto medio che sta in cima; il vulcano; la dimestichezza coi prodotti e l'economia del fuoco. E soprattutto l'abbaglio, l'*error loci* per cui si c'apita da una parte credendo d'essere altrove. L'*error loci* a ben guardare è un *error biviorum*: ad ogni bivio s'è presa la biforcazione sbagliata e il viaggio s'è contorto. *I giganti della montagna* è tutto costruito su questo contorcimento di percorso, che forse caratterizza anche la sua composizione e spiega l'annosa inadeguatezza dell'autore a trovare un giusto finale. Non solo l'esigua truppa di Ilse, protagonista della storia, ma anche il suo autore capitarono sulla montagna sbagliata. Sicché il testo pirandelliano potrebbe essere letto come un blow-up che si apre all'interno dell'apologo di Craig.

Il racconto della "gente stranissima", che credeva d'aver raggiunto la cima giusta, nel testo di Craig si conclude così: «Altri che giurano d'esservi stati dicono che è retta dalle donne e... ma il séguito è troppo ridicolo».

Anche qui è il solito Craig, che si diverte ad esibire nell'era delle suffragette la tipica misoginia dei maschi molto dotati. Ma non è detto. Potremmo sfruttare l'aggettivo "ridicolo" e fare di esso un ulteriore innesto per i pirandelliani *Giganti*. Le donne pazze e piagate di Pirandello hanno spesso ombre smisurate, grottesche e mostruose, ridicole alla maniera di Rabelais. Dalle sceneggiature dell'autore spariscono, mentre dovevano essere invece ben presenti nel suo teatro interiore. L'ombra tremenda di un'Ilse nuda e assassina si evince dal testo. Certe immagini di gigantesse compaiono invece in appunti preparatorii, e non si sarebbero comunque mai incorporate nei *Giganti*, anche se l'opera fosse stata condotta a termine. Pirandello l'immaginava come il suo capolavoro, e intanto non riusciva a capire come andasse a finire. C'è una gigantesca, negli appunti, che "orina in piedi a gambe larghe". Ancora un'ombra smisurata della piccola Ilse. Anche Pirandello avrebbe potuto dire «...ma il séguito è troppo ridicolo». La sua penna, difatti, rimase sospesa, come la bilancia quando l'uno e l'altro piatto hanno un carico equivalente. Saverio Bosco non aveva tutti i torti.

Io penso che pensasse a rovescio: che considerasse l'apologo di Craig come una risposta ai *Giganti* di Pirandello.

Il quale non arrivò mai a condurre a termine il suo intreccio non perché bloccato dalla morte pressoché improvvisa. È una storia lunga. Da almeno un lustro non faceva che ripetere che era lì lì per concludere l'opera. Gli bastava una settimana, un mese, qualche giorno, e il capolavoro sarebbe stato pronto. Era sempre *quasi* pronto. E invece no. Perdeva continuamente la strada. La perdevano lui e i suoi personaggi.

Voleva per forza mandarli in cima alla montagna, ma si incagliava in una serie di incongruenze. Chi avrebbero incontrato, lassù? I Giganti, o i loro servi? L'allegoria d'un pubblico distratto e feroce? E qual era l'ultima scena del mito, il linciaggio degli attori ad opera di spettatori troppo rozzi per l'arte messa loro davanti? Tutto qui? Tanta strada per arrivare alla scoperta dell'ovvietà: che il teatro d'oggi ha mecenati incompetenti? Che la scena di cui si ha nostalgia è necessaria solo per i pochi *spostati* nostalgici prematuri? O per scoprire quell'altra ovvietà secondo cui la grandezza del teatro, quand'è veramente grande, è fragilissima e sottile, come un fiato prezioso nascosto nel corpo d'uno spettacolo? Per dire, con buona pace di Ilse, che l'anima, di per se stessa, non fa spettacolo? Pirandello dovette sentire che non poteva essere tutto qui, in questo che alla fin fine sarebbe solo il solito lagno degli sconsiderati che mendicano comprensione dopo aver

agitato bandiere che non sono in grado di difendere. Che bisogno c'era, allora, dell'incontro con Cotrone, con la Villa degli Scalognati, con le apparizioni, i fantocci che prendono vita e le altre meraviglie del mito?

Una volta, negli ultimi anni, affabulava Saverio, Craig incontrò Pirandello, forse negli intervalli del Convegno Volta, all'inizio d'ottobre del 1934. E capitò che lo prendesse sotto braccio e gli sussurrasse: «Non ve ne abbiate a male, caro amico, ma voi avete sbagliato per intero la *location*, per quella vostra Ilse e i suoi giganti. Lassù in cima alla montagna come vi è venuto in mente di metterci i giganti? Là c'è la vostra Villa detta "La Scalogna", dove abita il vostro Cotrone con i vostri scalognati. Lassù c'è la solitudine, stimatissimo collega. Solitudine. Pensateci un po' e lo capirete anche voi. I Giganti, fateli scendere, spediteli nel loro paese. Rovesciate i luoghi, sentite a me, mettete sulla cima quel cipresso che avete immaginato al centro della scena, davanti alla Villa, quel cipresso vecchio, di cui dite che ha il fusto come una pertica e solo sulla punta un po' di sempreverde. Che ci sta a fare lì a mezza strada, sulle pendici del monte? Lo capite da solo che quell'albero-pertica, quell'albero-bandiera, sta sulla punta solitaria della montagna. Cominciate, invece, con un bell'ulivo saraceno, magari, e piazzatelo nella piazzetta della cittadella dei giganti. Cominciate come vorreste finire. E finite come cominciate. Perdonatemi il consiglio».

Pirandello annuiva gentilissimo, sorrideva con gli occhi. E fece orecchie da mercante. Si sa, un po' s'orientava con l'americano, ma l'inglese non lo capiva quasi per niente. E l'inglese di Craig era purtroppo perfetto. I maligni aggiungono che Pirandello inoltre era già in odore di Nobel, mancava un mese o poco meno alla conferma ufficiale. E anche questo i maligni lo sanno molto bene, quanto gli onori induriscano l'udito.

Era più o meno questa la favola – o l'apologo – che Saverio Bosco voleva raccontare. Così come l'ho capita, la riferisco. Può interessare, oltre ad essere il ricordo d'un amico? Lui era comunque sicuro che fosse di buon augurio.

E forse lo è a contropelo. Comincia dalla montagna per augurarci il mare. Dove alla fine arriveremo, inseguendo un uomo approdato a Trani in barchetta, sfuggito al naufragio.

Teatro in esilio

A Comodoro Rivadavia c'era, alla fine degli anni Sessanta del Novecento, un gruppo di teatro autodidatta e sperimentale. Comodoro Rivadavia, nella Patagonia Atlantica, è il centro dell'industria del pesce e della produzione petrolifera argentina, un grande oleodotto la collega alla lontanissima Buenos Aires. I giovani del teatro, attivi ma refrattari, avevano uno spettacolo che fin dal titolo – *Juegos I* - sottolineava il carattere laboratoriale e alternativo della loro esperienza di gruppo. Benché stessero agli antipodi, erano simili ai gruppi di teatro anonimi, eppure capaci di pensare in grande, che in quegli stessi anni, in Europa, fuoriuscivano dalle scuole, dalle università, dai partiti di sinistra, persino dalle parrocchie. Erano anche, per forza, profondamente diversi. Mentre in Europa chi si gettava a quel modo nel teatro poteva giocare la carriera, nel contesto argentino rischiava la persecuzione politica. Per la legge non scritta del contrappasso erano per di più esposti a veleni endogeni particolarmente virulenti. Quanto maggiore è il coraggio e l'estremismo della dissidenza, tanto più forte può farsi la tentazione di realizzare l'*idea* violentando le circostanze. In certi casi ne consegue una sorta di complesso di superiorità morale che torce la separatezza in un'inconsapevole autoesaltazione. I protagonisti del gruppetto di teatro nella città della Patagonia Atlantica quei rischi non fecero a tempo a correrli. Ci vivrà in mezzo, invece, il loro leader, l'autore del libro che ancora non abbiamo citato, quando, terminato il servizio militare, risalirà il paese e andrà a studiare nella capitale. Sperimenterà sulla propria pelle, entrando a far parte del gruppo teatrale e politico Comuna Baires, che cosa voglia dire la complementarità di luce e buio, quando il lavoro senza requie, la pratica dell'indipendenza e della libertà, si intrecciano alla tirannide di gruppo, producendo tutt'insieme forza, fanatismo, efficacia, dirittura morale ed autolesionismo.

Di tali cose il volume di Horacio Czertok, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo* (a cura di Barbara Di Pascale e Daniele Seragnoli, Roma, Bulzoni, 1999) dice perlopiù tacendo. Ed è giusto. La Comuna Baires non era un semplice gruppo teatrale, ma un'enclave determinata a realizzare i valori di una società basata sui principi del marxismo-leninismo, lottando contro le tracce della cultura «borghese» innanzi tutto al suo interno, eliminando la proprietà privata ed incidendo anche nei rapporti interpersonali. Fece vittime fra i suoi componenti. Ma formò anche alcune persone che continuano a realizzare, spesso nell'emigrazione, giovani ieri oggi cinquantenni, l'autodisciplina del teatro come ricerca artistica e arte di lottare. Nascondere i lati neri sarebbe un falso storico. Esporli, mettendoli fatalmente in primo piano, sarebbe altrettanto fallace. A tentare un racconto equanime non possono dunque essere coloro che già hanno faticato a metabolizzare quell'esperienza estrema. Ma la lotta contro l'ostilità circostante e insieme contro i veleni endogeni procura ai pochi che né si arrendono né soccombono la straniata saggezza dei non-vincenti che pure non furono mai sconfitti. Di qui il tono di tranquilla indipendenza, di non placata ma pacata polemica, di incorporato sapere che dà vita alle pagine di Horacio Czertok e sfaccetta il suo senso dell'esilio.

Riassume una pratica teatrale trentennale, intrecciando soprattutto due fili: il lavoro dell'attore e l'autobiografia di un esilio. Quest'intreccio dà varietà ed autorevolezza al racconto: squarci sul dramma del teatro indipendente argentino possono trovarsi accanto a sorprendenti approcci a Stanislavskij, lungo un percorso che conduce dagli esercizi in cui l'attore è solo con se stesso agli spazi aperti dove il teatro crea festa e protesta nelle strade e nelle piazze; o si snoda in carovane che attraversano l'Europa. Trent'anni di teatro di per sé non sono niente: possono essere anni d'illusioni e vanagloria. O d'angosciato arrabattarsi. Questo invece è un libro lucido e allegro,

l'autore dà l'impressione di gettarsi con gioia in sottili questioni tecniche e nelle più disparate citazioni scientifiche e letterarie, senza mai perdere, nel fondo degli occhi, l'ombra delle rovine sul cui ciglio lui, il teatro, le belle impalcature sovvenzionate e il giardino europeo si trovano. Potremmo anche dire che non perde il sentimento degli antipodi. Horacio Czertok, infatti, lavora a Ferrara e viene dalla Patagonia.

Da Comodoro Rivadavia era dunque salito a Buenos Aires (siamo all'inizio degli anni Settanta), aveva intrapreso gli studi superiori, si era introdotto negli ambienti intellettuali, aveva avuto il privilegio di conversare con Borges (discutono dei paradossi della censura: come disonori chi la impone, ma quanto possa essere messa a frutto dall'artista). Si era legato al Centro Dramatico, che da avanguardia artistica si trasformava in Comuna Baires. Lì aveva conosciuto Cora Herrendorf, anche lei d'origine ebrea e polacca, formata come attrice nel teatro Yiddish argentino. Iniziava un sodalizio che dura ancora. Sfiò la tragedia in un episodio di sequestro e tortura di cui Horacio Czertok fu vittima nel febbraio del '74. Era un esplicito avvertimento. La Comuna Baires abbandonò l'Argentina. Horacio Czertok e Cora Herrendorf restarono, finché la situazione non obbligò anche loro all'esilio. Hanno fondato il Teatro Nucleo e sono approdati in Italia, a Ferrara. Qui hanno raccolto attorno a sé alcuni aspiranti attori, lavorando per alcuni anni all'interno di un ospedale psichiatrico aperto alla riforma basagliana. Da allora ad oggi hanno prodotto più di venti spettacoli, non cessando mai di esplorare la dimensione pedagogica e indirettamente terapeutica della pratica teatrale, cioè quella spaziosa regione del teatro che esiste in assenza di rappresentazione. Con gli anni, sono diventati un importante luogo d'arte e di cultura, sovvenzionato come "Teatro stabile e Centro di Produzione teatrale" dalla regione Emilia Romagna; un rapporto organico li lega all'Università (questo libro in parte ne deriva); organizzano festival e grandi progetti. Il più ardito è stato probabilmente «Caravan Mir», nel fatidico 1989. La Comunità Europea, dopo molti contatti, decise di non finanziarlo, giudicandolo praticamente insensato, irrealizzabile. Poiché i sognatori dei teatri anomali sono a volte più concreti e precisi, più competenti dei «competenti» di professione, il progetto si realizzò, e il bilancio economico andò in pareggio. Il villaggio-carovana di pace («mir» in russo è «villaggio», ma anche «pace») durò 5 mesi, viaggiando da Mosca a Parigi, dalla primavera all'autunno. 100 veicoli, 4 teatri-tenda, 8 ensembles, 200 artisti e tecnici di 19 nazionalità diverse. Un microcosmo teatrale indipendente dalle istituzioni, in mano solo a chi il teatro lo fa.

A Mosca, mostrarono gli spettacoli antistalinisti, ironici e feroci, dei polacchi dell'Osmego Dnia. A Praga, incorporarono nello spettacolo un messaggio videoregistrato da Vlaclav Havel, appena uscito di galera, pronto a rientrarvi di lì a qualche giorno. Era il bicentenario della Rivoluzione Francese. Al centro del viaggio c'era la presenza e la denuncia di quella che definivano «l'ultima Bastiglia»: il Muro di Berlino.

Il Teatro Nucleo è uno di quei «gruppi-festival», ormai sempre più rari, che con poche persone sono in grado di riempire una settimana di teatro, fra spettacoli di sala e di strada, seminari e stage. In questo momento sono in grado di rappresentare una decina di spettacoli diversi, all'aperto e al chiuso. Fra essi, *Quijote!* (drammaturgia di Horacio Czertok, regia e musiche di Cora Herrendorf, creato l'anno dopo l'exploit di «Caravan Mir») è amato da migliaia di spettatori di diversi paesi (il Teatro Nucleo lo rappresenta da 10 anni, ma è uno «spettacolo di piazza»: sembra invisibile per gli spettatori di professione, per i critici, perlomeno in Italia). Altrettanto eccezionale, per qualità artistica, perizia tecnica, originalità, lo spettacolo-concerto *Vocifer/azione*, dalla stagionatura ancora più lunga, la cui prima versione risale all'87.

In questo lieto fine non mancano però gli scricchiolii. Non solo un'ingiusta indifferenza da parte dei cartografi del teatro (i paradigmi delle cronache teatrali, calibrati sulla «novità» e i «cartelloni», sono inadatti a comprendere il lavoro in continuità e profondità delle microculture della scena), ma soprattutto la lacerazione di un esilio che si fa tanto più sottile, permanente e profonda quanto più sembra risarcirsi nella superficie.

Qualche anno fa, *Il crocevia del ponte d'Era – Storie e voci di una generazione teatrale* di Mirella Schino (Bulzoni 1996), faceva per la prima volta la storia di quelle esperienze di gruppo iniziate negli anni Settanta, centrali per la riflessione sul valore del teatro, ma che i luoghi comuni relegano nelle sacche sotterranee dei fasti scenici. Horacio Czertok e il Teatro Nucleo assumevano in quel libro, fin dalla prima pagina, la funzione d'una prospettiva potenzialmente complementare, un punto di domanda: «Come apparirebbe la storia di questi anni e di questi teatri se il punto di vista fosse posto al crocevia di un gruppo come il teatro Nucleo? [...] La dialettica fra la marginalità e la centralità del teatro sarebbe diversa, illuminerebbe una stratigrafia sociale in gran parte diversa da quella che prenderà forma in queste pagine». *Teatro in esilio* dà ora corpo ed articolazione a quel punto di domanda. Un episodio che si ritrova in ambedue i libri potrebbe fare da cerniera: siamo nel marzo del 1977, il Teatro Nucleo presentava all'incontro dei «teatri di base», a Casciana Terme, uno spettacolo sulla tortura che fu vissuto da molti spettatori – giovani di sinistra e teatranti d'opposizione – come un'esibizione acritica di violenza. Convenne interromperlo. Ciò che rendeva simili i teatri scismatici europei ai loro confratelli d'oltreoceano attutiva la percezione delle differenze storiche e della loro drammaticità. Vista nello specchio argentino, la sinistra pareva quasi destra. Sicché l'esilio, per Horacio Czertok e Cora Herrendorf era doppio: *dalla* dittatura militare e *nella* sordità politica dei compagni europei.

Il Teatro Nucleo non è il solo esempio dell'emigrazione teatrale argentina in Italia. Dopo scissioni fughe disseminazioni, la Comuna Baires sopravvive oggi a Milano. A lungo isolato, ha lavorato a Milano César Brie, anch'egli uscito dalla Comuna Baires, un artista che per molti è stato un maestro, e che ora ha fondato a Sucre, in Bolivia, il Teatro de los Andes, spesso presente in Italia, artisticamente molto autorevole, resistente ad ogni forma di assimilazione. In Italia ha lavorato per alcuni anni il moncone del Libre Teatre Libre salvatosi attraverso l'esilio. Uno di loro, Pepe Robledo, è oggi alla base del teatro di Pippo Delbono. Cito questi casi non per indicare le schegge d'una diaspora, ma per sottolineare la permanenza d'un modo di vivere il teatro come *resistenza*, forgiatosi in una storia che nel giardino europeo è perlopiù oggetto di smemoratezza.

Il punto di partenza del Teatro Nucleo è il «Metodo», cioè il sapere accumulato e trasmesso da Stanislavskij; tradotto, rielaborato e diffuso in Argentina da artisti esiliati o migranti come William Layton e Heddy Crilla. Non è lo stanislavskismo disossato così come spesso lo si intende qui da noi, dove alcuni persistono persino a spacciarlo come indissolubilmente legato alla poetica del Naturalismo. È un sentiero lungo il quale si dà *fiducia* ad un contesto immaginario per sperimentare la possibilità di sfuggire agli obbligati compromessi e mettere in pratica una non-violenta eversione rispetto alla propria persona ed alle relazioni sociali in cui è immersa. *Dar fiducia* non è *aver fede* (sulla scorta di alcune citazioni da Unamuno, Horacio Czertok mette bene in luce questo snodo essenziale), perché se il contesto cui si dà fiducia è immaginario non vuol dire che ad esso rispondano azioni immaginarie anch'esse. Ne consegue, al contrario, reale autodisciplina, un'etica delle relazioni che tocca i compagni, gli spettatori, ed anche gli organizzatori di spettacoli – e quindi muta le circostanze, si traduce in politica, economia, organizzazione.

Il libro di Horacio Czertok è attraversato da un'ombra: l'ombra d'un monumento a Don Chisciotte. La riflessione sul donchisciottismo è il sottotesto che dà a questa cavalcata teatrale, a questa *avventura* – come la chiameremmo se la volessimo banalizzare – il valore di un'originale coscienza della scena.

La chiave drammaturgica di *Quijote!*, lo «spettacolo di piazza» realizzato subito dopo l'89, è una statua di Don Chisciotte che appena inaugurata entra in vita. La statua-uomo ricorre spesso nel teatro, ed alle volte ne è all'origine. È qualcosa di simile e d'opposto al fantasma: non l'irruzione di un morto, ma uno che sta già lì e si attiva rompendo il guscio del marmo o del bronzo. In *Quijote!* diventa il punto di partenza per un montaggio d'attrazioni, un'allegria sulle macerie che circoscrive la piccola domanda essenziale: che farne del donchisciotte assopito - o ridotto ad un cadaverino – che galleggia nei piccoli laghi che riempiono i crateri lasciati in noi dalle parole, dalle idee, dai

libri? Se lo spettacolo era la traccia, *Teatro in esilio* è lo *svolgimento*. Quando sbatte direttamente contro i muri della vita organizzata, il donchisciottismo è una pena. Ma le pratiche teatrali – suggerisce l'autore - seguendo procedure indirette, passando attraverso l'immaginario e la finzione per fuggire le bugie e forse persino le illusioni, possono evitare che la minuscola essenziale donchisciottesca domanda perda perfino il nome d'*azione*.

3

Artaud a voce sommessa

Antonin Artaud nella parte del suggeritore, alla ripresa di *Sei personaggi* - Parigi, Comédie des Champs-Élysées, messinscena di Georges Pitoëff, marzo del 1924 - potrebbe essere uno degli emblemi della storia sotterranea del teatro del Novecento.

La celebre regia di Pitoëff risaliva alla stagione precedente (aprile 1923). Artaud aveva scritto una recensione dello spettacolo che apparve su una rivista provinciale («La Criée» di Marsiglia, maggio 1923). Come spesso accade nei suoi scritti, sembra che straveda, mentre in realtà sta semplicemente cogliendo alcuni dati essenziali e strutturali, nascosti sotto la superficie del risultato: “per successivi slittamenti, la realtà e lo spirito si compenetrano così bene che non sappiamo più, noi spettatori, dove l’uno comincia e dove l’altra finisce [...] Ed è come un gioco di specchi in cui l’immagine iniziale si assorbe e rimbalza ininterrottamente, sicché ogni immagine riflessa è più reale della prima, e il problema non cessa di porsi. E l’ultima immagine porta via con sé tutte le altre e sopprime tutti gli specchi”.

L’anno dopo, entrava per una porticina laterale nel gioco di specchi di cui aveva scritto. Stava abbandonando il suo lavoro di attore nel teatro di Charles Dullin. Venne scritturato, per dargli una mano, nel teatro di Ludmilla e Georges Pitoëff dove recitò in piccolissime parti. Era senza denaro e stava molto male. Era capace di restare in palcoscenico confuso, a far scena muta.

La parte del suggeritore, in *Sei personaggi*, era perfetta per lui. Praticamente non parla mai. Non suggerisce proprio niente e sta lì per raccogliere le parole e trascriverle con precisione. E’ il suggeritore - il *prompter*, il *souffleur* - ritratto nella sua storica funzione di aiutante alla drammaturgia, di responsabile del *libro*. Ma nel caso di *Sei personaggi* il libro non c’è. Ci sono delle persone (sotto forma di personaggi).

Artaud ebbe un modo particolarissimo di star zitto: l’estrema precisione delle parole.

Lo stile di Artaud consiste nella fatica di far affiorare alla superficie della comunicazione esperienze semplici esaminate con estrema attenzione, come se lui fosse lo scienziato d’una scienza priva d’una sua lingua convenzionale. E’ così costretto ad usare la lingua in maniera personale e creativa.

Nel libro che raccoglie i *Nouveaux écrits de Rodez*², l’ultimo manicomio in cui fu ricoverato, c’è una fotografia in bianco e nero scattata da Artaud: ritrae «Roudoudou», un simbolo dalle fattezze d’idolo selvaggio, composto con la giacchetta d’Artaud, il suo bastone, un ramo legato in croce e delle grandi foglie di cavolo. Il significato o la gnosi di questa scultura son detti in termini molto chiari nella lettera di Artaud al dottor Ferdière, che nel libro sta alle pagine 67-72. Ma la chiarezza in questo caso serve a ben poco, perché Roudoudou sta lungo il sentiero d’un solo viaggiatore. Se capisco bene la lettera, si tratta d’un geroglifico concreto che serve ad Artaud per

² Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez. Lettres au docteur Ferdière et autres textes inédits, suivis de Six lettres à Marie Dubuc*, Paris, Gallimard, 1977, lettera del 18 ottobre 1943.

spiegare al dottor Ferdière il senso metafisico d'una canzoncina infantile³ che il dottore si appresterebbe a decodificare in maniera ovviamente sessuale. Artaud lo esorta ad andare un po' oltre l'ovvietà e lo mette in guardia contro il fascino inquinante della scorza sessuale delle cose.

Ma non sta qui il punto. Il punto è nell'immagine.

Benché all'inizio della lettera Artaud faccia riferimento alle sue foto d'un tempo, quelle «surrealiste», questa foto scattata nel giardino di Gaston Ferdière, contro un muro di mattoni che si intravede fra le foglie, non assomiglia per nulla ad una foto d'avanguardia o sperimentale, sembra semmai un reperto etnologico, come se venisse da un fotogramma de *Les maîtres fous* di Jean Rouch (1953). Si vede che attiene ad uno di quei percorsi fra mitologie non condivise che quando pretendono d'essere messi in comune costituiscono tanta parte di ciò che si dice follia. Se guardando quest'immagine rievochiamo le parole grosse con le quali si usa commentare Artaud, il «visionario», le parole di tanti scrittori artaudiani, soddisfatti delle proprie implicazioni e complicazioni, si è presi come da una nausea: «Ma perché non abbassate la voce? - si vorrebbe dir loro - perché non evitate!».

Ma non si tratta soltanto di cattivo gusto. E' vera e propria slealtà. Lo sforzo di Artaud consiste nel tentativo di ricucire, parola per parola, una coltre che copra, riveli e unifichi una realtà normalmente vissuta come separazione di corpo, psiche e mente. Sia quando si interroga sulla malattia, che quando si interroga sul Male, si riferisce non tanto ad esperienze estreme, ma *estremamente* precise. Si faccia un confronto con Carmelo Bene, il più grande attore-poeta italiano. E' un confronto pertinente perché nessuno è più di lui lontano da Artaud: per questo può specchiarsi in maniera tanto significativa e profonda, come la nuvola ama il lago. Lui, Carmelo Bene, cerca di disfare coerenza e intelligenza che l'imprigionano. Artaud è invece imprigionato in una disfatta che cerca di reintegrare. Da ciò, per Artaud, la centralità del teatro, come luogo dell'azione reale, cioè finta e non falsa.

In questo campo, ebbe vera esperienza. Ma non fu un'esperienza capace di raggiungere anche la maestria nell'artigianato e nell'arte teatrale. Fu tutto sommato un'esperienza non molto estesa, ma potenziata dal viaggio in quello sterminato paese della sofferenza fisica e mentale che aveva acuito all'estremo la sua attenzione, la sua conoscenza, la sua precisione nello studio della divaricazione (*e quindi della possibile riunificazione*) fra il corpo e lo spirito, fra i nervi e il pensiero. Il campo delle sue conoscenze si traduceva dunque elettivamente in termini di teatro, ma non era padroneggiato come lo sarebbe da un efficace artista di teatro, perché la conoscenza del processo creativo non era validata dai risultati. Il parlare del processo doveva dunque essere esso stesso il risultato. Per questo il suo vero *teatro* poté essere il libro che ne parla. Ed Artaud divenne l'autore del più efficace ed eversivo teatro-in-forma-di-libro del Novecento.

Ma non sta solo nei libri.

Sarebbe bello se si potesse dire - come alcuni incompetenti dicono, magari con boria da insegnanti - che Artaud, per esempio, non ha capito niente del teatro balinese visto a Parigi nel 1931, e che se l'è inventato sulla base delle proprie visioni teatrali. Così si potrebbe rimanere all'interno delle pagine, senza aver l'obbligo di far capolino. La più inquietante constatazione che la lettura degli scritti di Artaud ci impone - parlo soprattutto dei teatrali - è invece l'evidenza della loro circostanziata precisione, quasi della loro praticità, che però si rivela solo a coloro che abbiano almeno un minimo d'esperienza di ciò di cui Artaud parla. Altrimenti le sue parole, siccome sono molto ben scritte, danno l'impressione di non descrivere.

Chi parla delle pratiche dell'attore, parla di argomenti che per la maggior parte dei lettori sono come l'amatriciana per chi la pastasciutta l'abbia trovata solo nei vocabolari, nei romanzi e in qualche fotografia.

³ «Un antique et fort vieil adage / qui nous vient de je ne sais où / et qui veut que depuis les âges / les enfants naissent sous les choux», p. 71.

E' un'impasse da cui non s'esce, ma che pure permette, in luogo d'una soluzione, incerte e a volte utili digressioni. Principalmente di tre tipi: cercare di fornire al lettore un surrogato d'esperienza, adottando la forma della biografia, dell'autobiografia o del romanzo (è il sistema adottato da Stanislavskij); oppure adottare la forma del trattato scientifico, che attraverso esempi e comparazioni, dislocando la materia in sempre diversi contesti, osservandola sotto diverse angolazioni e sfaccettature, arriva a volte a far sì che anche il lettore sprovvisto riesca a *farsene un'idea*⁴. Il terzo tipo di soluzione è una petizione di principio: ha carattere esclusivamente pratico e consiste nel rivolgersi solo e direttamente agli addetti, lasciando agli altri la speranza di non troppi equivoci. In questo caso c'è una specie d'autoverifica: l'interlocutore legge e cerca di mettere in pratica, torna a leggere e torna a tentare, in un processo per prove ed errori che si risolve non quando si è capita l'istruzione, ma quando si sbocca ad un risultato che *funziona* (in realtà non importa se diverso da quello pre-visto dal libro).

C'è poi un'altra possibilità, quella adottata da Artaud⁵. Consiste nell'adattare alla bisogna un procedimento messo a punto dalla poesia (moderna?): lo scrittore parla della propria esperienza e delle proprie percezioni con parole esatte, senza preoccuparsi se a molti dei suoi lettori resta sconosciuta la realtà di riferimento, perché comunque la precisione della lingua, la consequenzialità delle immagini, la logica sepolta ma ferrea delle parole permetteranno l'affiorare di *qualcosa di diverso* nella mente del lettore. Il lettore che ha una qualche nozione della realtà di riferimento non potrà invece che ammirare l'incisa precisione della «descrizione». E' quel che accade quando leggiamo le famose pagine di Artaud sui balinesi - purché s'abbia una qualche esperienza di come funziona il teatro-danza balinese. Se non se ne ha nozione, sembrano comunque pagine d'un poeta visionario, un'utopia di teatro. Cioè mantengono una loro forza. Loro, le pagine, non ci rimettono per l'ignoranza del lettore. A rimetterci, perché immagina molto ma intende poco, è semmai solo il lettore. Non è che un esempio, perché la precisione di Artaud, ogniqualvolta sia possibile risalire ai paraggi della sua realtà di riferimento, è altrettanto estrema. L'adozione della strategia del poeta gli permette cioè di gestire in maniera creativa l'equilibrio fra esattezza dell'informazione e potenzialità dell'equivoco. Quanto più quest'ultima è alta, tanto più - per un paradosso solo apparente - la lingua traduce l'oscurità in fecondità.

Una fecondità tale che spesso degenera, nei lettori, in metastasi del pensiero. Poiché parla di teatro sempre trascendendolo, Artaud sembra parlare di trascendenza. E' tutt'altra cosa. Se si perdesse l'ancoraggio concreto con la pratica teatrale, il suo discorso crollerebbe nel solito nugolo di banalità che caratterizza la simulazione della gnosi.

E dunque, i tentativi di leggere Artaud alla luce di una precisa problematica attorica non solo sono leali nei confronti dell'autore, ma sono benemeriti anche nei confronti del lettore.

Franco Ruffini apre il suo libro su Artaud⁶ affermando che questi pone alla radice del teatro *l'uomo in azione*, intendendo «azione» in senso proprio e rigoroso.

Si potrebbe anche dire che alla radice dell'uomo in azione Artaud pone il teatro.

L'esigenza di farsi spettacolo è, infatti, il grande *détour* che - senza bisogno del controllo di dottrine o di partiture rituali - salva il lavoro dell'uomo su di sé dal rischio d'un velenoso

⁴ Questa problematica attraversa il libro di Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993. Anzi: ne determina la forma, con l'alternanza di brani autobiografici e di brani «scientifici» e comparativi. Viene tematizzata in una serie di pagine che se fossero lette di séguito sarebbero un panfetto fra i migliori sull'argomento. Si vedano ad esempio le pp. 26, 62, 64, 65-68, 141, 203, 206-210, 212-213, 223-224, 230. In quest'ultima pagina scrive: «proprio quel linguaggio che a te, lettore serio, può sembrare inutilmente 'lirico', 'emotivo', 'suggestivo', e che perciò rifiuti, è invece lingua in fuga dalle definizioni prefabbricate che aumentano la confusione nascondendola dietro uno schermo di finta precisione».

⁵ E' la stessa adottata, in via di principio, anche da Etienne Decroux in *Paroles sur le Mime*, Paris, Gallimard, 1963.

⁶ Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.

controsenso: dall'azione «soggettiva». Persino la preghiera diventa un pasticcio se il dio smette d'essere, almeno nell'immaginazione dell'orante, uno spettatore intransigente.

E a questo proposito occorre sottolineare come per Artaud il discorso sull'attore non sia mai separato da quello sullo spettatore.

Su questo punto può essere utile una digressione.

L'energia che può svilupparsi dalla scissione del sinolo attore-spettatore apre oggi nuove prospettive al valore del teatro. Ma alcune di esse sono giochi di specchi. Sarebbe grave se fra queste illusioni ci fosse anche una lettura unilaterale e dimezzata di Artaud.

Il rischio c'è a causa delle conseguenze che sia in pratica che in teoria si traggono dalla consapevolezza particolarmente vivida e appropriata del fatto che l'attore è anch'egli uno dei fruitori dell'azione che compie e che quindi fruisce dall'interno. Naturalmente, se si entra in questo campo, il principale punto di riferimento non può non essere il Workcenter di Jerzy Grotowski e ciò che egli chiama «l'Arte come veicolo».

Prendiamo il caso più semplice: il lavoro che l'attore conduce su di sé, per rendere efficace la propria *presenza*, cioè il lavoro a livello pre-espressivo, ha un duplice effetto:

1) intesse un fitto dialogo tacito e inavvertito con l'attenzione dello spettatore, gioca con essa (nel senso multiplo del francese *jouer* o dell'inglese *to play*), la dribbla, si rivolge oltre che allo sguardo ed all'udito anche al senso *cinestetico* dello spettatore, alla percezione muscolare e nervosa che l'osservatore ha del movimento altrui;

2) ha conseguenze anche per colui che compie l'azione, plasma la sua *cenestesi*, la sensazione fisica che ciascuno ha di sé e cioè la percezione interna del proprio esserci materialmente.

Quest'effetto collaterale, per cui l'attore è anche colui che dall'interno assapora la propria azione, vale anche ai livelli d'organizzazione più complessi, per il suo lavoro a livello espressivo, e può essere coscientemente elaborato e trasformato in un fine. Le tecniche dell'attore, cioè, possono essere usate come via per una disciplina di sé, per ottenere una dilatazione della percezione e magari della coscienza. Da ciò l'apparente paradosso per cui le tecniche dell'attore possono essere senza fine di spettacolo. Un paradosso che però è in fondo non più paradossale delle arti marziali apprese senza fine di sangue.

Ed infatti, non diversamente da quanto è avvenuto per alcune arti marziali, che da tecniche d'assalto e di difesa si sono trasformate in tecniche per la disciplina personale, anche le tecniche dell'attore possono essere dirottate verso la persona che le esercita piuttosto che verso i propri bersagli esterni.

E' evidente, però, che il teatro *senza* spettacolo non può fare a meno di *tener presente* lo spettacolo come sistema di orientamento, anche quando non intenda giungere a realizzarlo. Allo stesso modo, chi pratica le arti e le danze marziali, pur non avendo come fine la lotta, tiene però mentalmente presente un avversario dal quale stare in guardia e al quale indirizzare i colpi.

Gli scritti teatrali di Artaud, dunque, ci mettono sulla strada di capire come sia proprio il contrario di uno scrittore visionario, come egli lavori per rendere visibili esperienze e concretezze non molto condivise, quindi a volte difficili da tener presenti. Tale è l'esperienza di quel che accade nell'azione, e cioè nelle relazioni fra cosiddetto corpo, cosiddetta mente e cosiddetto corpo-mente. Ma fin qui siamo in un contesto noto almeno ad alcuni. Vi è molto di condiviso, malgrado la differenza delle formulazioni (Ruffini, senza tralignare rispetto ai limiti cronologici, può parlare di Stanislavskij, di Jaques Dalcroze, di Decroux e di Barrault, di Daumal, di Jeanne e di Alexandre de Salzmann, di Guénon e di Gurdjieff).

Altrettanto può dirsi dei riferimenti artaudiani alla magia ed all'incantazione.

Poesia e magia si identificano nei loro fondamenti sotto l'egida del *segno efficace*, nozione che non sarebbe del tutto estranea all'esperienza comune se non venisse identificata – spesso senza saper neppure perché – con una vaghezza superiore e lontana⁷.

Nel teatro, l'efficacia del segno va pensata come un congegno talmente preciso da annullare la distanza con la cosa significata, come un nodo di parole o di suoni o di azioni fisiche capace di operare un mutamento fisico ed emotivo nello spettatore, una reazione immediata, un'altra ottica, così come a livello più macroscopico e superficiale certe composizioni di suoni e gesti possono ipnotizzare, o certe vibrazioni sonore possono far tremare i cristalli. Sono queste le fondamenta in cui magia e poesia si incontrano, e in cui l'arte - come Artaud continuamente immagina e a volte sperimenta - ha a che vedere con la medicina superiore.

Il genere comico, quand'è comico d'azione, è un esempio elementare e di particolare evidenza d'un tale tipo d'efficacia, perché con la precisione dei suoi congegni scatena veri sommovimenti psicofisici, terremoti di risate. Il caso diventa interessante quando la risata si libera prima che uno abbia l'impressione di sapere perché ride, e cioè precedendo d'un attimo ciò ch'egli chiama la «coscienza». E' il grado zero del segno efficace. Tutti gli altri mutamenti «chimici» che il teatro, secondo Artaud, sarebbe in grado di produrre negli spettatori (e che i balinesi visti nel 1931 in lui spettatore han prodotto), possono esser per facilità considerati come «risate» di livello o sottigliezza superiore, sommovimenti psicofisici che in qualche modo manipolano in noi delle energie senza passare attraverso la consapevolezza dei nostri giudizi e delle nostre intenzioni. Ma senza niente di più misterioso o di più ineffabile di quel che avviene nella concretezza della risata scatenata dall'azione d'un attore sperimentato.

Il valore esemplare del riso come segno efficace spiega probabilmente perché in conclusione a *Le Théâtre et son double*, come penultima immagine, Artaud abbia posto la Nota sui Marx Brothers. Lì, Artaud non parla del riso ma *a partire dal* riso. L'Age d'or di Buñuel è dello stesso anno del film dei fratelli Marx.

Ma è giusto dire, a proposito della Nota sui Marx, che essa è la *penultima* immagine del libro? Non sarà piuttosto la parte di un dittico, la cui altra parte è la Nota su *Autour d'une mère* di Barrault? In un dittico non c'è un'ultima ed una penultima immagine, c'è una compresenza significativa. Qui la compresenza è fra il riso come «*déchirement de toute réalité dans l'esprit*», come nozione «*d'une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler)*» qui se

⁷ La nozione di *segno efficace* sembra vaga, ma non è che desueta, perché è stata sbiadita, nella nostra cultura, dalla mentalità teologica ed ecclesiastica. La lotta contro la magia non s'è infatti limitata a farne regredire le pratiche fra le porcherie: ne ha contraffatto anche i fondamenti concettuali. E quest'ultimo è senza dubbio un impoverimento del pensiero. L'*efficacia* del segno, ad esempio, per «noi» o non si riconnette a nulla di preciso, o rimanda ad una nebbiolina pia, oppure ricorda un'efficacia di tipo giuridico, com'è efficace a suo modo (soprattutto perché irreversibile, che una volta data non la si può ritirare) la formula d'un giuramento, la firma su un documento, il segno su una scheda di voto, una stretta di mano alla fine d'una trattativa. Quella che in genere siam portati ad immaginare è tutt'al più un'efficacia cattolica, fatta di buone intenzioni, di qualche solida convinzione, resa funzionante dal diritto più che dalla struttura fisica oggettiva. Insomma: un'efficacia psicologica e convenzionale. Il *sacramentum* cattolico, infatti, non modifica la struttura concreta sia pur invisibile della persona. Modifica la persona per così dire 'giuridica', la rende erede dei benefici acquisiti dalla Passione e monda il giudizio sulla colpevolezza dell'anima, le permette cioè di disfarsi della soma liberando il proprio destino al di là delle frontiere della morte. E', in questo caso, l'efficacia di un'alleanza, d'un intimo favore divino, d'una sanatoria. Nel pensiero giudaico-cristiano la Grazia non ha a che vedere con un mutamento dello spirito simile a quello che nella materia si verifica con la chimica, ma indica un riassicurato rapporto d'amicizia con la Divinità. Il precedente veterotestamentario del concetto cristiano di Grazia è quello di Alleanza, che sta alla base dell'ebraismo. Un segno efficace in senso forte si ha nella versione cattolica del *sacramentum* dell'Eucarestia dove la formula sacramentale cambia - per il dogma - la sostanza intima della materia (pane e vino) che viene poi ingerita dai fedeli. L'Eucarestia è il sacramento che gli avversari della teologia cattolica hanno spesso tacciato di magia, e che gli etnologi hanno ricollegato alle basi magiche e rituali dell'antropofagia. In epoca moderna, i teologi cattolici, anche i più ligi all'ortodossia, in genere accumulano su questo *sacramentum* il più possibile di simboli e allegorie per edulcorare l'idea d'un segno efficace in senso forte, e condurlo di fatto - anche se a parole lo negano - verso una visione calvinista: non segno efficace, ma sacra memoria. Ma anche nell'Eucarestia cattolica classica, a mutare intimamente è la materia da ingerire. L'ingestione rende invece semplicemente sodali ed *eredi*. Anche in questo caso, cioè, non compare alcuna idea di oggettivo mutamento strutturale sul piano dello spirito. Sul piano delle cose materiali, invece, dei veicoli della Grazia o della Benedizione, nella tradizione cattolica vi è spesso (o v'era) un'idea non lontana dal pensiero magico. La manipolazione di cere ed oli da parte del clero, sostanze grasse che assorbono potere che poi può essere spalmato, o l'infusione di particolari virtù nelle acque sono (o per lo meno erano fino a pochi decenni fa) esempi d'un modo di pensare l'efficacia del rito che non aveva del tutto perduto i contatti col mondo magico o che li perdeva meno precipitosamente. Aldilà di questi angusti confini, per «noi» il campo del *segno efficace* sembra coincidere con quello dei ciarlatani e delle fattucchiere. O con la serietà delle culture «altre».

glisserait derrière [l'humour] comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté» da una parte; e dall'altra «le geste qui noue et qui dénoue vraiment, sans forme et sans ressemblance, et où la ressemblance du cheval qui prende forme n'est plus qu'une ombre à la limite d'un gran cri». Forse mai come in queste due note alla fine del suo libro Artaud è stato ammirevolmente semplice, preciso fino alla meticolosità nel definire e descrivere i contorni di esperienze condivisibili. Sembra visionario perché è esatto.

Nel dittico finale c'è il cavallo che si iscrive nel corpo di Jean-Louis Barrault e ci sono i bovini del film dei Marx, che si confondono con gli uomini e le donne, dove il muggito d'un vitello ha la stessa qualità e lo stesso «rango intellettuale» del grido d'una donna che ha paura. Lo spettacolo rende ancora condivisibile, al limite dell'irrimediabile incomprendimento fra gli individui, le profonde identità della materia (o dello spirito, che è lo stesso), che altrove sarebbero miti, mitologie, dottrine o rituali di gruppo.

Lo spettacolo come margine fra il condiviso e l'incondiviso, margine non ancora o non più espugnato dalla contemplazione d'una verità intellettuale comune e compresa, suscita in Artaud il senso d'una mancanza: egli lo sente come *ciò che rimane* dopo la perdita della *vera ed originaria* natura del teatro. Altri a quella perdita potrà non credere (secondo alcuni, nel campo dello spirito *l'homo sapiens sapiens* perde soltanto quel che non ha mai avuto). Comunque sia, quel margine esiste e permette il passaggio. Potremmo dire che il teatro funziona come grado zero della condivisione. O come interfaccia fra separatezza e reciproca non-indifferenza, perché «l'âme s'étirole [s'intristisce, diventa anemica come un legume o il grano quando li si fa crescere sotto il letto, lontani dal sole] dans l'atmosphère de l'indifférence»⁸.

Quando Artaud non parla più di teatro, quando parla dai bordi della sua stessa esperienza, e parla di qualcosa che nessuno può condividere (nel senso di compartire), e che si potrebbe condividere solo con l'illusione o il delirio d'una religione quando non c'è n'è più religione.

Soprattutto di fronte a questo Artaud, abbandonato dalla precaria tavola o ponticello del teatro, bisognerebbe parlare con voce molto sommessa, non lasciarsi tentare dal getto facilissimo di commenti «ermetici» «gnostici» o «intelligenti».

Meglio ancora sarebbe trattenersi: leggere e tacere.

⁸ Artaud, lettera cit. a Gaston Ferdière, p. 70

Albo versorio e negro semen

Accade spesso che coloro che raccontano la propria esperienza teatrale e tentano di trasmetterla per iscritto si servano di concetti, di immagini, di metafore attinte dal linguaggio scientifico, artistico, psicologico o filosofico per *indicare* precisi nodi che chi ha esperienza dei processi di lavoro teatrale dovrebbe immediatamente saper riconoscere. Si pensi a “inconscio”, a “reviviscenza” a “biomeccanica”, a “straniamento”, “stilizzazione” o “realismo”. Chi invece non ha, sul piano fisico, nulla che possa appaiarsi a quelle parole, chi non sa o addirittura non vuol sapere niente del lavoro teatrale visto dall’interno, s’aggrappa alle parole come ad altrettante mongolfiere che lo trascinano fra le nuvole, per vie che saltano dall’una all’altra astrazione, senza poggiare mai piede per terra. E quando ridiscende, invece di camminare di buon passo, va di testa, si fa idee di teatro caricaturali o enfatiche, esoteriche o simil-filosofiche. Si immagini il lettore d’un trattato di enologia che non avesse mai degustato il vino. E che magari disprezzasse bevitori e beoni. Immaginerebbe quell’altro vino di cui si scrive in prosa e in versi come un mito, un’utopia, un simbolo o un pretesto per messaggi esoterici. “Una sera, l’anima del vino cantava nelle bottiglie”. Chissà.

Si dirà: ma del teatro abbiamo ben esperienza, esperienza di spettatori. È vero. Ma bisogna rassegnarsi al fatto che il vino che degusta lo spettatore e quello che degusta l’attore sono profondamente diversi. Tant’è, che ogniqualevolta si è cercato di arguire i processi dell’attore a partire dai suoi risultati si son fatti discorsi impertinenti e privi di costrutto, quand’anche geniali, come nel caso di Diderot.

Di tutto questo (ma con un linguaggio assai più appropriato), discute Marco De Marinis nelle prime pagine del suo libro *Visioni della scena* (Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 186). Ha un sottotitolo: *Teatro e scrittura*. A prima vista, il rapporto fra titolo e sottotitolo non appare del tutto chiaro. L’autore lo dichiara in una delle prime pagine: “letteratura” non avrebbe dato da pensare. “Scrittura”, invece, pone fin da subito un inciampo. Spinge a riflettere. Tant’è che il libro inizia dai malintesi.

De Marinis lascia subito cadere le idee semplicistiche secondo le quali, per chi indaga la storia del teatro, non ci sarebbe alcun bisogno di saper qualcosa delle pratiche e dei processi di lavoro attorici; o – al contrario – ci sarebbe bisogno, per capire l’attore, di saperne esercitare l’arte o il mestiere. Individua invece la competenza e l’utilità del teatrologo nella capacità di tener contemporaneamente presenti le visuali dello spettatore e quello dello studioso sul campo, che si è forgiato gli strumenti per *guardare* le pratiche. Dove potrebbero mai intersecarsi, queste due visuali, se non nella pratica della scrittura? È qui che la sfasatura fra le due visioni, come accade per gli occhi, non genera duplicità ma profondità di campo. La scrittura, cioè, non è soltanto un medium per trasmettere l’esperienza e la teoria del teatro (*teoria* significa *visione*). È il (solo) terreno che le permette di crescere. Ed è il (solo) terreno in cui chi sperimenta il teatro facendolo e chi lo sperimenta vedendolo possono incontrarsi e dialogare proficuamente ad armi pari.

Questo dialogo ad armi pari non ha che vedere soltanto con il sapere, ma anche con la sua pre-condizione: una certa pulizia dell’intelletto. Altrimenti ci si incontra nelle opposte indecenze dell’intellettuale denigrato dai pratici e dei pratici denigrati dagli intellettuali. Questi s’impancano a giudici, e quelli li subiscono costretti a corteggiarli. Oppure, quando ne hanno la forza, prediligono la rissa e negano l’ascolto. Se è vero – com’è vero – che per la cultura teatrale è essenziale una organica relazione fra uomini di libro ed uomini di scena, bisogna subito aggiungere che la qualità di tale relazione si basa su un’indipendenza reciproca nella contiguità, sul fatto di lavorare gomito a gomito, senza però *dividersi* il lavoro. E – a maggior ragione – impedendo alla relazione di rifluire nell’entropia corrente: l’intellettuale – oppure l’operatore culturale - che dirige, che delinea il

quadro, e l'artista che lo riempie. Oppure, specularmente, l'artista che opera le sue scelte, e l'intellettuale che si occupa di aprire nelle loro adiacenze un ufficio studi, incaricandosi – in pratica – dei programmi di sala. O un po' dell'uno e un po' dell'altro: quei pasticci che sono la parodia della collaborazione, d'un *lavoro* comune.

Dalle prime, saltiamo alle ultime pagine del libro. Troviamo l'autore che si chiede come possano esser lette in maniera non banale le memorie degli attori, certi loro libri folti di aneddoti, lontani, in genere, sia dal genere delle autobiografie vere e proprie, che da quello dei libri di viaggio. Troppo facili per essere davvero facili. Troppo vicini, quei libri, al vissuto dei loro lettori per usufruire del potente ausilio dell'esotismo. Troppo lontani per presumere di dividerne il mondo.

De Marinis non offre soluzioni, solo un primo approccio. Ma molto significativo: il topos della vocazione teatrale. Che è proprio il punto in cui i due mondi lontani-e-vicini della società inglobante e della microsocietà degli attori entrano in confronto e spesso in conflitto. È la mossa che gli permette di tuffarsi nei reticoli della scrittura, pescando ricorrenze e differenze. Alla fine, il discorso s'interrompe di colpo, non tenta di produrre una prematura sintesi. Lascia il lettore con il sapore d'un grande lavoro ancora (quasi) tutto da fare. Basta andarsi a rileggere, dopo le ultime pagine, le prime, dove la scrittura si presenta innanzi tutto come il luogo dei malintesi, per vedere come l'ultimo capitolo, con la sua scorribanda e il suo stop improvviso, dialoghi con l'inizio. È un buon modo di chiudere il libro.

Fra i due estremi, fra i rischi dei malintesi e quelli della facilità banalizzante, stanno 7 esempi di letture, cioè di scritture: la *Poetica* di Aristotele; la festa per Rousseau; Roland Barthes e il teatro; un riesame del testo drammatico come problema; un esempio tratto da Pirandello; l'interrelazione fra il fare dell'attore ed il fare poesia; Artaud fra Seneca ed Eliogabalo, cioè fra "riscrittura tragica e romanzo teatrale".

Il libro cuce saggi, relazioni a convegni, interventi composti dall'autore in tempi diversi e rispondendo a differenti occasioni. Lo scritto più attempato è del 1978, il più giovane è del 2002: quasi l'intero arco della carriera d'uno studioso. L'eterogeneità dei saggi non è però abbandonata a se stessa. Il filo che li lega e li inquadra, più che dar loro risalto, riceve risalto dal fatto stesso di cucirli assieme. L'attenzione, così, invece d'attaccarsi alle singole occasioni, torna continuamente a quella parola "scrittura" che permette di eludere il termine "letteratura". È un dribbling. Un modo di sganciarsi. E spinge a riflettere quanto e perché sganciarsi sia importante.

Sganciarsi da che? Dalla letteratura? Certo che no. E da che cosa, allora?

Uno viene invitato a cena da un coppia di amici. Ci va tutto contento. Magari porta due bottiglie di vino, che - contrariamente ai soliti fiori recisi - si può condividere e mette allegria. Ed ecco che la coppia che l'ha invitato lo trasforma in ostaggio nel bel mezzo d'un litigio d'ex-amore. Vuole sganciarsi. Sganciarsi. Mica rompere il rapporto o l'amicizia.

Qualcosa di simile avviene a chi si pone il problema del rapporto fra teatro e letteratura. In poche mosse, malgrado le intenzioni, si trova invischiato. È diverso da quando uno si pone, per esempio, di fronte al problema dei rapporti fra il teatro e le arti figurative, o la musica, o il cinema.

Fra teatro e letteratura *c'è stata una storia*, come si dice per le coppie scoppiate. E il non-detto vuol continuamente uscir fuori. C'è un sottinteso ronfare di litigi, scontentezze, presupposti annosi ed animosi. Sempre uno stesso sottotesto: la questione del *primato*. Deve la letteratura avere il primato sul teatro? Oppure, al contrario, essa deve farsi di lato, e lasciare al teatro - agli attori, ai registi, agli allestitori - la libertà della propria arte? Lo so che in questi termini rozzi e semplificati la domanda nessuno o quasi, dopo il Novecento, la pone più. Ma cova.

La questione del primato teoricamente è sciocca, ma storicamente s'è fatta forte. Per lungo tempo furono gli attori, i capocomici o gli attori-capo a decidere quali scrittori di teatro entrassero in repertorio e quali no. Erano loro a decidere se uno scrittore meritasse o no d'esser portato alla

verifica del pubblico, alla soglia del successo. E lo decidevano in base alle regole dell'arte-commercio teatrale, non dell'arte-commercio letteraria. C'era uno squilibrio, fonte di infinite dispute: dalla rivendicazione culturale alla maldicenza. Sul terreno del teatro gli attori avevano un ruolo di preminenza che non corrispondeva alle gerarchie accreditate nella cultura circostante. Non era un problema d'arti comparate. Non riguardava il tema critico del passaggio dal testo alla scena. Era un problema di potere. Ci furono lotte, consorzi, corporazioni e sindacati, in tutta Europa, per regolare le lotte fra gli autori e gli attori nelle scelte di repertorio, che di fatto stabilivano il canone drammatico. Ci furono lotte dei rappresentanti delle letterature nazionali, nei diversi paesi, contro l'intrusione dei successi stranieri. Su questa lotta per il potere, vennero sparse le manciate di fiori alto-culturali sul primato della parola e del poeta, sugli attori come illustratori, sulle radici della lingua "nostra", e via discorrendo. A distanza di tempo vengono viste come teorie e filosofie del teatro. E risulta facile gonfiarle. Difficile rendersi conto del perché fossero tanto sciape e gonfie, eppure ripetute all'infinito, fino a divenire una costellazione d'orientamento.

Più in generale, la vita del teatro viveva separata dalla sua storia. Le storie del teatro furono a lungo ed esclusivamente storie della letteratura drammatica. Fare storia anche di quel che accadeva sui palcoscenici, fra gli spettacoli e gli spettatori, sembrò una stranissima pretesa, agli inizi, nel passaggio fra Otto e Novecento, quando la dittatura della prospettiva letteraria cominciò ad essere contrastata. Erano gli stessi anni in cui cominciò ad essere contrastata anche la dittatura dei responsabili della messinscena nelle scelte di repertorio. E poi c'era il giornalismo. I giornalisti teatrali (si definissero critici o cronisti) erano competenti di letteratura, incompetenti, in genere, nel campo della cultura degli attori, i cui usi apparivano abusivi. Di conseguenza, lo spettacolo era semplicemente osservato alla luce della sua fedeltà o infedeltà al testo letterario drammatico.

È una lunga storia a sancire e rendere spinoso il connubio fra teatro e letteratura - o meglio: fra teatro e libro - e a tentare di benedirlo, di renderlo unico e indissolubile, come se definisse la natura stessa del teatro, tanto da apparire un matrimonio indissolubile. Ed ogni volta che sorgono illusioni di indissolubilità esse emanano illusioni ulteriori che riguardano l'essenza, la "vera natura", la vocazione ultima o l'inderogabile missione del connubio osservato. Il paradigma dei rapporti di coppia è nascostamente alla base del modo corrente di pensare il rapporto fra letteratura drammatica e pratica scenica. Anche se non è più il paradigma imperante a livello teorico, continua a funzionare nella pratica. Anche se non lo si pensa come il paradigma giusto, da quel paradigma continuiamo ad essere pensati. Le domande più frequenti si affollano, infatti, attorno alle parole "fedeltà" e "tradimento". Sia quando il "tradimento" (l'adulterio) viene condannato, sia quando viene legittimato o consigliato, il paradigma di base sia pur nascostamente resta attivo. E rimanda ad un altro paradigma altrettanto potente: quello del rapporto fra i testi sacri o di Legge, e la loro retta interpretazione o messa in pratica. Tant'è che spesso appare sensato chiedersi se uno spettacolo non sia, per esempio, infedele alla lettera, ma fedele allo spirito del testo rappresentato. Domanda che con la letteratura non ha nulla a che vedere, dato che il buon senso insegna che il solo spirito del testo letterario è la lettera - e tutto il resto è spiritismo.

C'è una storia del teatro pusillanime: si fa piccola per tenersi al sicuro. Dice: solo i testi letterari drammatici restano, lo spettacolo vola via, i capolavori degli attori volano via. Sono "successi": qualcosa che è accaduto, che è successo. Non opere. Occupiamoci dei testi, allora, e il resto lasciamolo al suo buio. Altrettanto pusillanime, anche se meno vecchia e in genere meno filisteo, l'opzione speculare: la letteratura drammatica non ci riguarda.

Se ci servissero inizi simbolici per ricostruire gli antefatti della storia del primato che rende carichi di sottintesi e tensioni i rapporti fra teatro e letteratura, potremmo porre la punta del compasso sulle parole di Dioniso nelle *Rane* di Aristofane o sul decreto di Licurgo nell'Atene del IV sec. a.C. Ma ovviamente saremmo sempre costretti a tornare al testo della *Poetica*.

Nel suo saggio su Aristotele, primo capitolo del libro, De Marinis fa un po' di scolastica melina, come si conviene ad una relazione per un erudito convegno sulla messinscena nel teatro

antico, ma poi si smarca e va in porta. Dice: badate che Aristotele scrive in un tempo in cui la tragedia è innanzi tutto spettacolo, il primato dello spettacolo era talmente ovvio da rendere innovativo spostare lo sguardo sulla dimensione letteraria, isolandola come in un'anatomia. Aristotele, in altre parole, non decreta, in realtà, il primato della letteratura. Rivendica l'importanza d'un'analisi che estragga dallo spettacolo il DNA drammaturgico, lo isoli, lo esamini separatamente, così come si manifesta nella versione rettilinea e in bianco e nero della scrittura. Noi leggiamo le sue pagine su spettacolo e testo attraverso un anacronismo, come se Aristotele rispondesse ai nostri problemi, non ai suoi. E vediamo l'affermazione d'un primato là dove c'era l'individuazione d'una priorità in un programma di ricerca. Qualcuno se ne accorse (per esempio il Castelvetro), ma la maggioranza restò ipnotizzata da un *ipse dixit* decontestualizzato.

Sciolto l'embolo del primato, l'indagine può muoversi liberamente nello spazio letterario del teatro, senza ingarbugliarsi in questioni di potere, simbolico o reale. Emergono, da un saggio all'altro, grandi nodi problematici, ma soprattutto i vasi capillari della scrittura, nei casi in cui la coscienza della scena si diffonde e si dissimula. Esempio il caso di Roland Barthes.

In una raccolta curata da Marco Consolini – Roland Barthes, *Sul teatro*, Roma, Molteni editore, 2002 – lo scritto d'apertura è in realtà un'ultima parola, quel *Témoignage sur le théâtre* che Barthes pubblicò nel maggio del 1965 sulla rivista "Esprit". Comincia così: "Ho sempre amato molto il teatro, eppure non ci vado quasi più. È un voltafaccia che insospettisce anche me". La scelta di iniziare dalla fine la raccolta degli scritti teatrali di Barthes è intelligente e appropriata (questo libro mi pare che abbia avuto una circolazione limitata, eppure dovrebbe essere un nostro *vademecum*). Il saggio di De Marinis su Barthes raccolto in *Visioni della scena* risale al 1987. Letto oggi, spiega perché quella scelta sia profondamente giusta. De Marinis indaga la struttura del "voltafaccia", s'insospettisce sul punto in cui Barthes stesso si insospettiva. Spiega: non si tratta soltanto d'una delusione (la vita corrente del teatro non può più soddisfare la fame suscitata dalla visione della scena brechtiana). Si tratta d'un ben più interessante metabolismo, quando l'esperienza teatrale si trasforma in una sorta di matrice, irrorando dissimulata l'intero sistema sanguigno che dà vita all'opera di Barthes. Era lui stesso ad affermarlo.

La *scrittura*, così, non è un semplice sottotitolo. È l'altra faccia della *visione*, la sua faccia minuscola, opaca e feconda. Gli impercettibili semi a cui si riduce e tramite i quali si diffonde. Corrono alla mente altri casi simili. Si pensi, in Italia, a scrittori come Giovanni Macchia e Cesare Garboli. L'han detto e ripetuto: il teatro per loro era un oggetto di studio, ma era soprattutto una delle fonti della loro opera intera. Tanto più potente e presente quanto meno, di teatro, esplicitamente parlavano. Claudio Meldolesi ha dimostrato come qualcosa del genere possa rintracciarsi nell'opera di Gadda.

Non bisogna farsi ingannare dal tono alto con cui il termine "visione" sembra voler essere pronunciato. Le visioni "danno di fuori", sono "teatrali". Ma il teatro no.

Mi si permetta, prima di concludere, un piccolo soprassalto. Negli ultimi tempi mi viene spesso la voglia di citare un amico e compatriota un po' più anziano di me. Lo cito perché lo ricordo spesso, a differenza di quanto m'accadeva in passato. E lo ricordo spesso perché da poco mi è mancato. Così mi salta in mente un suo smilzo dattiloscritto d'una decina d'anni fa (parlo di Saverio Bosco) fatto alla maniera un po' di Borges e un po' del *Diario minimo*. In due o tre cartelle, la "novella quarta" tracciava il piano d'una *Evoluzione della letteratura italiana secondo l'ordine del suo progresso*. Come ho già detto, amava pensare alla roversa. La sua letteratura italiana, per ciò, principiava con Gadda. Si sviluppava col Folengo e gli altri classici. Si raffinava con Petrarca e Boccaccio, arrivava al *non plus ultra* con Dante. Naturalmente. Capito il gioco, diventava stucchevole. Più interessante era la fine. Perché dopo Dante, il progresso andava nel senso d'una sempre più intensa concentrazione. Il punto d'arrivo veniva indicato in una poesia in prosa in cui un respiro universale si coniuga genialmente col gusto dei primi e primissimi piani, con dettagli oggettivi quasi in stile notarile, dove anche la grafia è straniata: "Sao ko kelle terre , per kelle fini ke

ki kontene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti”. - Si può andare oltre? – si chiedeva l’estensore del progetto. Parrebbe di no. Eppure è possibile: il passo ulteriore è la scrittura che riflette su se stessa, sulla propria contraddittoria natura. Andava ancora all’indietro, alla prima pagina della *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci per trovare l’ultima parola della nostra letteratura riletta a rovescio: “Boves se pareba, / alba pratalia araba, / et albo versorio teneba, / et negro semen seminaba”.

La scrittura è un seme nero. Non ha nulla dell’incandescente biancore della penna che la spinge e la semina o delle abbacinanti bianche pianure di cui riga la memoria. Ma non è perdita di memoria. Non la gonfia. La dissemina.

Teatro e scrittura, alla fin fine, sembra appuntarsi in questo: che a volte il peso e il valore del teatro si trasmette più attraverso il segno sottile che testimonia “qui qualcosa è accaduto”, che non attraverso la pretesa di raccontarci, descriverci, documentarci quel che di preciso è successo. La forza del teatro si manifesta forse più nella sua capacità di metabolizzarsi, che nelle sue magnificenze. È infatti la forza d’una scossa.

C’era una birreria, a Bucarest, che una mattina – si racconta – mutò in parte la sua insegna. Si chiamava “Da Caragiale”: era gestita dal critico e drammaturgo Ion Luca Caragiale, outsider multiforme, che di essa aveva fatto un ritrovo per intellettuali ed artisti non conformisti. In una delle sue tournées arrivò a Bucarest Ermete Novelli. Caragiale, naturalmente, si recò a teatro. I passanti, il giorno dopo, sostando davanti alla birreria, lessero sull’insegna: “Da Caragiale – che ha visto Novelli”.

Certe esperienze di spettatori entrano effettivamente a far parte dell’identità di chi le ha vissute. Non restano semplicemente allo stato di visioni. Allora diventano negro semen.

La difesa del ridicolo

Simile a un donchisciotte non tanto debole di mente da portare il teatro nella vita e andarsene errando per le campagne e i paesi, Molière usò probabilmente il paese del teatro come extraterritorialità, a difesa d'un proprio difficile modo d'esser libero. E il peso della sua figura, quindi, cambia di molto a seconda che si osservi soltanto quel che scrisse o anche quel che fece: il modo in cui intrecciò le opere alla vita personale, secondo quella strategia e quello scandalo dell'esporsi e del rovesciarsi che tanto impressionava i suoi compagni, alcuni spettatori e i più intelligenti fra gli avversari.

Da queste due diverse prospettive (quel che scrisse, e quel che fece di sé scrivendo e recitando) derivano due diversi Molière: da una parte il classico della letteratura e del repertorio, monumento di quella porzione del Seicento francese che viene detta Grand siècle, il Comico per antonomasia; dall'altra, l'artista livido, gioioso e sibillino. Questa seconda figura è oggi più viva in Italia che in Francia, per merito soprattutto di Giovanni Macchia e di Cesare Garboli, scrittori diversissimi, ma accomunati da un'analogha passione per la *persona* di Molière e le scosse che è ancora in grado di dare.

Ma anche l'altro Molière, il ben regolato classico del comico, il Molière-solo-testo, può essere sottratto alla sua inoffensiva tranquillità. Potrebbe dimostrarlo questo libro di Francesco Fiorentino, *Il ridicolo nel teatro di Molière* (Torino, Einaudi, 1997, pp. 226), interessato non alla storia complessa e radioattiva dell'attore-autore (gli scritti di Garboli sembra ignorarli, quelli di Macchia li tiene rispettosamente a distanza), ma alla traccia che nella sua opera si conserva della cultura del tempo. Il libro di Fiorentino è un libro serio, una ricerca ben definita, non uno di quei manuali che ricapitolano un po' di tutto. Indaga un solo livello d'organizzazione della drammaturgia molieriana, per individuare l'evoluzione d'un pensiero sulla «normalità» e sui limiti dell'ideologia dell'*honnête homme*, che conduce ad un carnevalesco riscatto dei valori della vita come festa.

La via più semplice, per chi vuol far ridere a teatro, è mettere al centro una figura ridicola che per i suoi vizi e le sue deficienze susciti un riso di superiorità già prima di impegolarsi in vicende spassose. Nella farsa, il ridicolo di partenza sta nella deformazione delle macchiette e delle maschere. Nella commedia, diventa tipo o carattere: un vizioso, un imbroglione, uno smodato, un fuori posto, un inconsapevole e un beffato, o un vorrei-ma-non-posso. L'uso del personaggio già di per sé ridicolo è comodo perché anche quando attacca persone pericolose, cioè in grado di reagire duramente - come Molière fece con i medici, certi cortigiani e soprattutto con i religiosi - s'appoggia pur sempre sui gusti e i valori correnti e li conferma. Eppure questa comodità viene da Molière abbandonata. La cronologia delle sue opere mostra un mutamento piuttosto radicale, un allontanamento dal ridicolo previo, e di conseguenza la difficile scelta di far ridere sul serio.

Se fosse vero, come ha sostenuto Gérard Defaux, che Molière, dal *Misanthrope* in poi, rovescia i rapporti e si pone dalla parte del protagonista comico, condannando la società che lo deride, il suo teatro mostrerebbe una stupefacente metamorfosi dal ridicolo come condanna morale all'erasmiana «follia» come antidoto per una società ridicola. Secondo Francesco Fiorentino, è vero solo in parte. Il libro di Defaux *Molière ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie* (edito in francese a Lexington, Kentucky, nel 1980, ed a Parigi nel 1992), è il suo costante punto di riferimento, esplicitato fin dalle prime pagine, ma con l'intento di correggerne la radicale inversione di fronte con un susseguirsi di sfumature che esplorino la complessità del comico e le sue polarità fra ciò che in esso si esprime e ciò che vi si reprime. Qui agisce soprattutto l'influenza di Francesco Orlando, che alcuni anni fa aveva cercato nel

Misanthrope non la storia dell'autobiografismo teatralmente perverso che l'autore vi aveva impastato, ma un decorso della *negazione freudiana* (*Due letture freudiane: Fedra e il Misanthrope*, Einaudi 1990). Francesco Orlando ha fornito a Francesco Fiorentino l'esempio di un'analisi del prodotto comico attraverso le sue stratificazioni e la sua complessità (il ridicolo di per sé; il ridicolo gettato su colui che ridicolo non sarebbe; il ridicolo che deriva da una disproporzione fra la virtù e i modi per affermarla; la disproporzione che deriva da null'altro che il *rincharo* d'un giudizio moralmente apprezzabile). I diversi strati del comico si rivelano, a loro volta, come matrice di nodi drammaturgici diversamente variati di commedia in commedia, che permettono la costruzione di personaggi moralmente e psicologicamente variegati o, come in genere si preferisce dire, ambigui. Fiorentino ha storicizzato tutto questo, inventariando le diverse sfumature del comico e collegandole alle analisi coeve del comportamento - dai nomi eminenti di Montaigne, Pascal, Mme de Sévigné, La Rochefaucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Fénelon, Cardinal de Retz, Saint-Evremond; a quelli forse meno noti di La Mothe Le Vayer, Méré, Charron, Vaumorière, Courtin, Faret, Fleury, Goussault, Morvan de Bellegard e Villiers, autore, alla fine del secolo, di un libro di *Réflexions sur les défauts d'autrui*.

Una tale molteplicità di confronti, un tale ricamo di citazioni e sfumature, dovrebbe permettere di sfuggire al carattere eccessivamente drastico delle tesi di Gérard Defaux, salvandone l'essenziale. Ma è qui che probabilmente Fiorentino si sbaglia. Il libro di Defaux trae la propria energia soprattutto dai difetti. La sua era la forza del sasso nello stagno, non quella di un modello di analisi. Era un libro un po' guascone, sbrigativo e privo di finezza. Inseriva Molière nell'orizzonte della filosofia del comico nei secoli dei secoli, da Aristotele ad Erasmo, dalla *Stultifera navis* a Platone, da Bachtin a Rabelais. Secondo Defaux, all'inizio della sua carriera comica Molière aderirebbe ai valori preminenti, quelli dell'*honnête homme*; alla fine sposerebbe visioni estreme (e più arcaiche), carnevalesche, antagonistiche rispetto alle morali che reggono la società. Per capire le sue ultime opere non basterebbe, dunque, pensare alla voga della *comédie-ballet*. Bisognerebbe invece vederle come il punto d'arrivo d'un pensiero asistemático ma filosofico sulla morale.

Il riscatto del Molière pensatore, e l'idea d'un'evoluzione del suo pensiero, è ciò a cui Fiorentino tiene di più e che lo spinge a trovare in Defaux un interlocutore particolarmente stimolante e innovativo. Alle pp. 67-69, lo definisce ancora una volta «magistrale» proprio perché si oppone alla «visione unidimensionale» d'un Molière «chiuso esclusivamente in una dimensione teatrale», intento solo a far ridere. Sposa quindi la tesi di base di Defaux e la sostiene con una lettura che esamina l'evoluzione dell'atteggiamento e dei giudizi molieriani alla luce d'un percorso di pensiero più articolato, strettamente intrecciato alle voci dell'epoca, lontano da considerazioni commerciali e di mestiere e invece fermo alle quote alte del dibattito morale e letterario.

Ma ho l'impressione che per sgrossare la tesi di Defaux e farle sviluppare tutta l'energia critica latente non basti sostituire un orizzonte di riferimenti più raffinato e articolato, conservando però la logica di base che legge i testi sullo sfondo di altri testi. La si spinge, così, in un'atmosfera filologicamente appropriata, ma eccessivamente rarefatta, che attraverso successive smorzature la riduce quasi all'ovvietà della lettura con (informatissimo) commento. Occorrerebbe invece farla decampare verso altri confronti. Ciò che blocca Fiorentino e lo spinge a segnare il passo nel cerchio ristretto delle proprie specialità, è - mi pare - un'insufficiente conoscenza della problematica teatrale.

Le problematiche del mestiere, della ditta comica, non spiegano tutto, né spiegano l'essenziale. In questo Fiorentino ha ragione da vendere. E' giustificato il suo fastidio nei confronti di coloro che credono di poter risolvere tutti i problemi riconducendoli al mestiere d'un attore che fa ridere moltissimo e pensa poco. Meno ragionevole è però continuare a tener separata la prospettiva del mestiere teatrale dall'avventura del pensiero.

E' vero che nulla impedisce di considerare l'opera di Molière in una prospettiva letteraria, ma non tutti i paradigmi buoni per la storia della letteratura van bene anche per quella particolare

letteratura che cresce nel contesto teatrale. Dire che Molière non solo è un geniale capocomico che s'adatta alle circostanze, ma che è anche un formidabile pensatore, non vuol dire che gli si attagli il paradigma del pensiero che si dipana per stadi successivi. Il paradigma dell'*evoluzione* del pensiero d'autore rispecchia la cronologia della composizione dei testi, ma non la storia di un pensatore-attore. Molière non *passava* da una commedia all'altra come da una fase all'altra d'un pensiero che si supera ed evolve. Le sue commedie erano tutte contemporaneamente presenti nell'orizzonte del suo repertorio. Recitava, per esempio, la prima di esse, *L'Étourdi*, il rifacimento d'una commedia-farsa italiana, negli stessi giorni in cui recitava il nuovissimo *Misanthrope*. Continuare a recitare le «vecchie» commedie, non vuol dire soltanto continuare a sfruttarle commercialmente. Vuol dire anche continuare a lavorarle, a *tenerle presenti*. Ciò che gli schemi ovvi per la storia della letteratura vedono come *passaggio* o evoluzione da un tipo comico all'altro (dal personaggio ridicolo a quello deriso, per esempio), nella concretezza storica dell'attore-autore è un *allargamento* del repertorio, che mentre conserva tutte le vecchie posizioni, non superandole affatto, conquista spazi nuovi.

Non sono considerazioni marginali, perché mostrano come l'apparente *evoluzione* di Molière fosse in realtà un'*espansione*, un allargare i propri margini all'interno del teatro. Se al paradigma sostanzialmente rettilineo dell'evoluzione si sostituisce quello circolare dell'espansione, che non butta niente, che continua a lavorare su ogni tipo di commedia, conquistando però una libertà d'azione sempre più vasta, il tema che si impone allo storico - della letteratura, della cultura, del teatro o di quel che si vuole - diventa la dialettica che si instaura fra minorità ed autorevolezza del teatro. Il punto, mi pare, non è tanto che Molière si apra a determinate problematiche più profonde della semplice spettacolarizzazione del ridicolo, ma che trovi passo-passo la libertà per piegarle alle regole della propria professione e l'autorevolezza che gli permette di servirsene impunemente.

Che la ditta comica potesse essere - proprio in quanto ditta - un luogo di scoperta e sperimentazione, e persino di avventura spirituale, questo non lo si capisce ancora. Tant'è che la prospettiva del commercio sembra ancora sottrarre consistenza all'estetica e alla filosofia dei teatri. E viceversa.

Lungo i sentieri d'una ben nota attrice

Il volume che Cesare Garboli ha pubblicato nel 1997 presso Adelphi - Anonimo del XVII secolo, *La famosa attrice* - esplora gli ambienti nei quali si radicò e dai quali si staccò il teatro di Molière. E' l'edizione, con traduzione a fronte, di un libello di fine Seicento, ma con un così vivo ed ampio apparato di notizie, amplificazioni e racconti che il curatore diviene interprete. Non nel senso di colui che annota, ma di colui che *esegue* l'opera e la manda ed effetto, riempiendone gli interstizi con un'arte praticata «di persona». Un'arte che può essere comparata a quella dell'attore, purché quest'ultima la si sappia vedere come negazione dell'istrionismo, estranea al confusissimo concetto d'immedesimazione.

In quest'ultimo libro molieriano di Garboli, Molière viene sempre visto di traverso, all'interno d'un'infelicità famigliare. La grandezza non solo dei suoi testi ma della sua avventura umana e della sua troupe tanto meno è dimenticata quanto più la narrazione si addentra fra tracce minuscole di vita. Dall'incrocio di erudizione adamantina e scrittura da *journal* risulta un modo individuale e straordinario di vivere e pensare la storia. Il Garboli *scrittore* sta tutto qui. Potremmo chiederci se cristallizzare una briciola di polvere radioattiva - l'immagine misteriosa di Molière ed Armande al fondo del maremagnò della leggenda di Don Giovanni e del teatro del Grand siècle - non sia una vertiginosa riduzione. O se invece non sia un inaspettato presente, un salto dalle carte alla dubitosa «vita».

Un vincolo spinoso lega le fughe nel teatro e dal teatro di Molière, e le fughe del suo interprete nella e dalla filologia. Non si tratta di corrispondenze biografiche. Sono astratte somiglianze del tracciato. Hanno a che vedere con certi modi di prendere posizione, di servirsi spassionatamente di un'arte e d'un artigianato appassionanti. Accennano ad un'improbabile eppure non impossibile comparazione fra la laboriosità di chi fa teatro e il lavoro di chi scrive storia.

E' stato forse Giorgio Pressburger, in un articolo su «la Repubblica» del 5/5/1990, il primo ad intuire il legame fra i percorsi critici di Garboli e le pratiche dell'attore. Ma Pressburger parlava di *Falbalas*, mentre è nei libri che si presentano «a cura» di Garboli, come fra poco vedremo, che il legame è sostanziale e non figurato.

Garboli non si nasconde dietro i documenti che edita e la storia che racconta, e non vi si «cala», così come gli attori - checché se ne dica - non si *calano* mai nel personaggio, per la buona ragione che il personaggio è certamente senza fondo, e gli attori calandosi finirebbero solo a culo per terra. I buoni attori si orientano in un reticolo di strade in cui intessono storia da recitare e tecniche previe. Quelli grandi si disorientano, costruiscono labirinti in cui non ci si può perdere perché sono costruiti a partire dall'uscita, ma in cui si può vagare a lungo, scoprendo regioni, nell'organica mistura di compiti da eseguire e di «materiali» sfilati dalla propria persona e intessuti alla trama. L'arte dell'attore consiste in una lotta in prima persona contro il narcisismo. Altrimenti può essere al massimo arte per chi la vede, ma non per chi la fa. Ed anche per questo possiamo associarla a quella dello scrittore che lavora su libri e storie del passato.

Il popolo delle scene abita un paese di limitate dimensioni, di piccolo peso, già di per sé *sminuito*. Eppure alle storie delle attrici e degli attori viene non di rado applicato, in aggiunta, un atteggiamento divertito, come se non fossero forme di vita che guardandole ci riguardino. Nel campo del teatro diventa doppiamente fatuo quell'illusorio esercizio del potere per cui certi storici amano a volte banalizzare il loro soggetto come se servisse a renderlo di comune accesso, o come se fosse lecito confondere acutezza critica e forza sminuente. Cesare Garboli ragiona all'opposto. Il teatro gli appare come il luogo delle grandi avventure in piccolo spazio, privilegiato per interrogare il mistero della

grandezza. Il teatro acquista per lui una dimensione speculare alla microstoria: è *un microcosmo che fa grandi le storie*⁹.

Il libello su cui Garboli lavora è contro Armande Béjart, quasi-figlia, allieva, poi collega e sposa, infine vedova di Molière e moglie in seconde nozze dell'attore Guérin l'Estriché. Molière era nato nel gennaio 1622 e morì nel febbraio del '73. Armande era d'una ventina d'anni più giovane. Morirà nel novembre del 1700.

La fameuse comédienne, ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière, fu edita più volte, in un breve giro d'anni, a partire dal 1688, e persino ricopiata a mano per una circolazione salottiera. Poi è restata, fino al risalto datole da Garboli, un documento d'appendice, frequentato dagli specialisti, ma imprigionato nel dossier delle opere calunniose. Armande Béjart vi è raccontata come donna equivoca e profittatrice; virtuosa fuori, viziosa dentro; indegna di Molière e della sua memoria. Quasi un esempio del luogo comune sul carattere falsamente perbene della professione teatrale, soprattutto femminile.

Di fronte a questa trama di malignità, gli specialisti si sono posti sostanzialmente due domande, l'una esplicita - quanto c'è di vero? -; l'altra per lo più sottintesa: - è giusto *permettere* che la figura di Molière ne resti infangata?

La mossa fondamentale di Garboli consiste nel tirarsi fuori dal gorgo dei giudizi morali, e nel pesare le notizie come se in esse non ci fosse nulla di male. Dà così un'inedita profondità al libello, e - come si fa per un disegno - gli dà un volume facendogli crescere accanto un'ombra. Quest'ombra, detta in breve, è l'amore.

Però non l'amore come lo si pensa e come lo si vuole, ma com'è. Fra poco sentiremo la voce stessa di Molière sottolineare la differenza.

La fameuse comédienne non ha l'arte spietata spinta quasi ai confini dell'identificazione che nel 1670 distingueva l'*Élomire hypocondre* di Le Boulanger de Chalussay, il capolavoro del genere, al quale Cesare Garboli pensa a volte di dedicarsi come traduttore e curatore. E' però molto ben concertata. Secondo Garboli è probabilmente il manufatto d'un intero ambiente, un gesto collettivo a metà fra il gioco di società e un gioco crudele. Al contrario di *Élomire*, livido, grandioso, buffonesco e pieno di specchi, *La fameuse comédienne* pronuncia le sue cattiverie «con gaiezza, e più ne dichiara a tutte lettere la verità, più lascia intendere che non hanno importanza».

L'interprete dunque sdrammatizza. Quelle accuse hanno fatto chiasso per secoli e sono parse tremende: non solo le corna, ma che Molière fosse in realtà il padre della giovane moglie, e fosse pederasta, e se la facesse con Baron. Sono però cattiverie, sostiene l'interprete, senza peso, «si sciogliono, si disfano appena cadute sulla pagina».

Ho citato dalla fine dell'introduzione (p.101), al punto in cui Garboli fa un consuntivo. Sembra che indebolisca l'opera e quasi la addomestichi estirpandole il veleno. In realtà deprime soltanto l'impegno di molti suoi lettori moderni, ansiosi di trasformarsi in giudici ed avvocati. Impegno anacronistico. Fra la *Fameuse comédienne* e i suoi lettori moderni c'è una sfasatura morale. Si prenda il caso di Baron: per un po' d'omosessualità non ci sarebbe «nel racconto del panphlétaire nessun biasimo, nessuna condanna». Il punto di vista dei molieristi è stato a lungo quello della morale borghese ottonevicesca. Il punto di vista del libello s'attaglia invece ad «una società aristocratica dove l'immoralità, in fatto di storie carnali, e perfino l'incesto, erano quasi un punto d'onore, e dove il piacere d'abusare d'un paggio [...] non era una depravazione - o se lo era, era una débauche universalmente ammessa e praticata» (p.43).

La sfasatura morale fra l'autore della *Fameuse comédienne* ed i suoi lettori moderni ha fatto passare in secondo piano un'altra sfasatura, ben più sottile ed interessante, fra la morale del libertino

⁹ Lo si vede con particolare chiarezza nel suo libro *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Sessanta*, Milano, Sansoni, 1998. Nella prefazione al volume, ho trattato con maggior ampiezza alcuni dei temi che qui sfioro: lo spazio che Garboli ricava fra le opposte sponde di opera e vita; il concetto di «scritti servili»; e soprattutto il senso della vocazione molieriana. Per il presente articolo, ho tenuto conto di alcuni risultati emersi nel corso di una tavola rotonda su *La famosa attrice* che si è tenuta a Firenze, al Gabinetto Vieusseux, il 17 ottobre 1997, alla quale ho partecipato assieme a Giorgio Ficara, Mario Richter ed Enzo Siciliano, oltre, naturalmente, a Cesare Garboli.

Molière e la morale dei libertini aristocratici. Al momento del consuntivo, Garboli traccia le coordinate. Sta preparando il colpo finale, la frase che concluderà e farà esplodere il lavoro. Procedo con cautela. Tenta una definizione:

il libellista esprime una morale libertina, ma di segno aristocratico. Una morale dura, beffarda, che non si fa illusioni, che misura sorridendo, guardando dall'alto, il grado di corruzione e depravazione del mondo. Questa morale è estranea alla libertà di pensiero di Molière. Molière è un libertino che scoppia di salute morale. Era il suo scandalo. Un libertino positivo, costruttivo, che sa ridere senza sarcasmo. Il gusto, la malinconia, la vanità, il tedio che possono nascere dall'esperienza del piacere, lo spirito, il sentimento ambivalente della depravazione gli è ignoto (p.98).

Continua a distinguere:

Non è Molière l'uomo di piaceri o di passioni posseduto da furori erotici, come Racine, o il «libertin voluptueux» ammiccante ai piaceri di lontano, il poeta che li accarezza sognandoli con la fantasia e la nostalgia di La Fontaine o del vecchio Chaulieu. Non è di Molière quella introversione o quella inquietudine degli spiriti liberi che prima o poi si convertono, come è successo a La Fontaine, a Racine, a tanti altri. Convertirsi? Niente è più lontano dal sistema morale di Molière. L'ilarità può essere una temibile antagonista della religione [...] ma anche una grande nemica della «décadence» (p.99).

Queste differenze sono importanti per contestualizzare il libello. Ma ci accorgeremo che a Garboli servono soprattutto per mettere in fuga la parte bassa dell'illusione filologica. Distingue e relativizza per spingere il lettore a non cercare *la soluzione*.

C'era un atteggiamento decadente, ellenizzante, romanzesco e libertino che attraversava - spesso mimetizzandosi - l'età del Re Sole. Veniva dai tempi di Caterina de' Medici, di Enrico IV e Luigi XIII e proseguì nella dissolutezza, illuminata o no, della Reggenza e del secolo XVIII. Alla resistenza di questo filo, sotto la superficie imperiosa della cultura protetta (imposta) dal Re, ha dedicato pagine molto sottili Marc Fumaroli, storicizzando la strategia poetica di La Fontaine (*Le poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Fallois, 1997). Cesare Garboli ci introduce a quelle atmosfere con una mezza pagina di storia alla maniera antica, ricostruendo lo spirito del Temple, il palazzo dell'Ordine di Malta con diritto d'asilo, dove si rifugiavano i ricercati per debiti e dove il poeta Chaulieu, autore di versi anacreontici d'elegante trascuratezza, affittava per conto del Gran Priore Philippe de Vendôme sale e quartierini per festini dissoluti in zona franca. «Sarebbe un errore - spiega Garboli - immaginarsi il Temple soltanto come il paradiso dei debosciati»:

regnava in quella fortezza l'amore per la poesia, per il teatro, la musica, le feste, la conversazione, e regnava l'amore tout court - «la vérité du sentiment» diceva l'abbé Chaulieu. Regnava una pietà non bugiarda, una pietà animale verso ogni tipo di deviazione e di perdizione, quella pietà che nasce non da uno sguardo superiore ma dal suo contrario, dalla mancanza di uno statuto morale, dall'abitudine al vizio e alla corruzione, dalla mollezza, dal privilegio, dalla persuasione che non bisogna dare troppo valore a ciò che non lo merita o non lo ha - «puisque le monde n'est que comédie», rifletteva l'abbé de Chaulieu, amministratore e anacreonte di quel cafarnao. «L'amour jamais ne se prend aux choses méprisées» sosteneva d'Urfé. Ma nessuno come un qualunque frequentatore dei soupers del Temple sapeva quanto sia possibile il contrario (p.100).

Da un mondo siffatto viene la denigrazione di Armande Béjart, la «fameuse comédienne» (che potremmo anche tradurre, con odierno cipiglio, «la ben nota attrice»). La duplicità del libello, che mentre afferma la verità delle accuse alla ben nota attrice «lascia intendere che non hanno importanza» sembra a Garboli rispecchiare - ma in realtà lo riduce e lo banalizza - un ben più rilevato e potente rapporto d'amore malgrado le ferite, quello del fu Molière.

In contrasto col libertinismo fatto di «pietà animale» e «non bugiarda», segnato «dalla mancanza di uno statuto morale» e dalla «mollezza», il libertinismo di Molière - che «scoppia di salute morale» - è invece dramma dei sentimenti forti, cui risponde la malattia e la risata - non il mal sottile della

nostalgia. E' scandalo anche per i libertini. Ritroveremo questa doppia negazione nella struttura profonda del *Dom Juan*. Garboli si chiede se non regnasse nei rapporti di Molière con Armande «lo stesso dubbio, la stessa incertezza». Ed esclama: «ma non è la storia del *Misanthrope*?» (p.101).

Nel *Misanthrope* - sappiamo - Molière faceva Alceste, e Armande la sua amata Célimène dai troppi amori: forse «la *Fameuse comédienne* non fa che dirci quello che il *Misanthrope* dice e tace».

Il fascino che questo libello ha esercitato sul suo interprete sembra dunque sotterraneamente nutrito dal fatto che per suo mezzo si proietta, sfumata ma ingrandita, l'ombra d'un'intimità che sfugge alle carte, una briciola di polvere viva, scoperta fra la cenere di pettegolezzi.

Gli storici ligi giustamente storceranno il naso. Ma abbiano pazienza, non si tratta della solita invadenza dei biografi, né di sentimento o sentimentalismo improprio, né dell'improntitudine di chi analizza psicologicamente i trapassati. C'è qui una ragione critica di prima importanza, e riguarda la gemma letteraria che il libello contiene.

Sfogliando all'indietro il saggio prefatorio di Garboli, alle pp. 55 e 56, troviamo un moto di finta stizza: «Oggi tutto è diventato, in letteratura, polifonico, da quando Bachtin ci ha deliziato con le sue novità dostoievskiane. Confesso che un po' mi dispiace accodarmi, ma che farci? Non c'è testo più polifonico della *Fameuse comédienne*». E ad un certo punto, dal tessuto polifonico si sente emergere la voce stessa di Molière. «E' sempre parso un miracolo inspiegabile che si trovi incistata in questo libello», esclama Garboli. Fatto sta che, al centro della *Fameuse comédienne*, viene riportata una conversazione fra Molière e Chapelle che è divenuta un brano d'antologia, «un grande colloquio da teatro morale, da tragedia in musica» (nella presente edizione sta alle pp. 155-165). Da dove viene? Garboli immagina che Chapelle - debosciato intellettuale fatto per il vino e la conversazione, non per l'impegno della scrittura - riferisse il colloquio a Boileau, o a Racine, o a La Fontaine, i quali forse l'hanno ripetuto, calcando sulle parole riferite, cristallizzandole, facendo della trasmissione orale una lima per lo stile. Perché agli intenditori le parole messe in bocca a Molière in questo dialogo paiono proprio possedere il marchio originale di quel grande attore-poeta.

Sta dunque parlando con l'amico Chapelle, in campagna, ad Auteuil. E' depresso a causa di Armande, la giovane moglie che gli ha imposto la separazione in casa. L'amico gli dice che una donna così non vale la pena, la si può solo disprezzare. Molière allora si riprende (ma chi riprende chi, quando si dice che uno *si riprende*?): «Vedo bene che non avete mai amato e che prendete l'immagine dell'amore per l'amore stesso» gli risponde. E va avanti con un monologo acuto e pacato, una diagnosi che non contiene germe alcuno di guarigione. Racconta i disinganni, le sbandate e gli amanti di sua moglie, che ha visto crescere e sposato malgrado la differenza d'età; parla del conte di Guiche. Contrappone «scienza» ad «esperienza». Confessa che la sola presenza di Armande è più forte di lui e fa crollare l'intera sua filosofia. E giunge al punto di compatirla nelle sue pene d'amore per altri, perché - dice - «quando mi riconosco incapace di vincere ciò che provo per lei, mi dico che forse lei incontra la stessa difficoltà nel vincere il suo bisogno di piacere». Da questo piccolo inferno trae un diamante: «Mi direte che bisogna essere poeti per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

Non tutte le edizioni hanno «poète» (o «poëte»). Quelle del 1690 e del 1697 lo cambiano in «père» (o «pere»; o «pére»):

«Mi direte che bisogna essere *padri* per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

Armande Béjart, che Molière vide crescere e sposò, non ci direbbe oggi granché se non ci fossero state quelle voci insistite e messe più volte per iscritto che la denunciavano non sorella ma figlia di Madeleine, la celebre attrice con la quale il giovane Molière aveva cominciato a far teatro e della quale, per voce comune, era stato a lungo l'amante o uno degli amanti. Se Armande fosse stata figlia e non sorella, essendo probabilmente nata fra l'inizio del 1641 e l'inizio del '42, quando Molière non era ancora entrato in pieno nel teatro - ma, si diceva, s'era già legato a Madeleine - avrebbe avuto buone probabilità d'essere anche figlia dell'autore de *L'École des femmes* (la pièce andò in scena nel dicembre del 1662. A febbraio Molière ed Armande s'erano sposati).

L'incesto ha prestato a questa donna, presso i posteri, un fascino torbido e passivo che ha spinto ai margini ogni altra notizia. A Garboli non interessa. Non, per lo meno, nella sua materialità biologica. Non vede perché credere alle voci invece che ai documenti ufficiali; né gli pare strano che Marie Hervé, madre di Madeleine, abbia ancora partorito, a 48 o 49 anni, quell'ultima stellina, la decima figlia. Non le era forse nata poco prima, quando di anni ne aveva già 46, un'altra bambina, presto morta, da nessuno attribuita a Madeleine? Quest'ultima, d'altra parte, una figlia «ufficiale» l'aveva avuta, nel 1638, Françoise, nata dalla relazione con il gentiluomo Esprit de Rémond. Fu riconosciuta dal padre, battezzata, e di lei non si sa altro. Armande, coetanea o poco più giovane della «nipotina» Françoise, quando sposa Molière compare di età incerta, «di circa vent'anni», dice il contratto di matrimonio (23 gennaio 1662, la cerimonia avviene il mese dopo). Del suo certificato di battesimo non c'è traccia. I Béjart furono fratelli attori nati da una feconda coppia di scombinati, impegnati in continui traslochi, con amicizie altolocate e la voglia d'essere una famiglia più su del proprio stato. Al centro vi è una Madeleine affascinante, colta, poetessa, attrice famosa, non dissoluta, ma di costumi regolarmente molto liberi. La promiscuità, più che l'irregolarità delle unioni, e il carattere nebuloso di certe nascite debbono aver favorito chi aveva interesse ad accusare Molière di incesto.

Ciò che importa è che Armande fosse comunque - come persona e come attrice - una creatura di Molière. Il quale - aggiunge Garboli - sia con Armande che forse con Baron, più che marito o amante fu un padre cornificato. E' questo che il libello sottolinea con acredine, non famigliari o morali disordini che non erano sentiti come tali. Per la piccola Armande, cresciuta a balia e poi in giro con il teatro, Molière doveva apparire l'incarnazione della potenza e del sapere. Quando lo sposò - racconta Grimarest, il primo biografo - le sembrò d'essere una duchessa. Ma le vie delle passioni furono altre, è naturale.

Dal legame fra l'anziano attore-filosofo e quella giovane con l'argento vivo addosso e l'espressione sempre seria, conosciuta bambina, nacquero figure: Psyché; l'Elmire del *Tartuffe*; la Célimène del *Misanthrope*; Charlotte che sembra invaghirsi di Dom Juan già solo ad immaginarselo nudo; e infine Angélique, la figlia del Malato immaginario. Personaggi che brillano aldilà di quel che dicono, per la differenza di potenziale fra testo e sottotesto.

Armande incorporava partiture sceniche precisissime e seduttive, che non si logoravano col passar degli anni. Nel 1681, per esempio, non era più giovane, ma la sua scena del second'atto del *Malade imaginaire* era ancora commovente ed esemplare - quando Angélique, la figlia, incontra l'amato Cléante travestito da maestro di musica, e insieme cantano, dialogando solo con gli occhi, recintandosi un'intimità sul palcoscenico affollato di personaggi. Il duetto cantato - lo ricorda l'anonimo autore degli *Entretiens galants* nel 1681 - sembrava più bello di quelli che si sentivano all'Opéra. Recitava, con Armande, Charles La Grange, secondo la forma messa a punto assieme a Molière più di quindici anni prima, nel gennaio-febbraio del 1673, quando il grande attore morì subito dopo le prove e le prime repliche. Garboli pensa che le notizie su quel modo di recitare dovrebbero aiutarci a farci un'idea della scena del second'atto del *Dom Juan* in cui la stessa Armande e lo stesso La Grange interpretavano l'incontro fra Charlotte e il seduttore. Nella parte vivace e falso-ingenua della fanciulla di campagna invaghitasi del nobile, Armande fu ammirata fino alla soglia dei cinquant'anni. Era così - sottolinea Garboli (p. 24) - che si trasmetteva, ben dopo la sua morte, lo stile recitativo di Molière.

Non accade spesso che l'oscillare d'una variante si riveli denso come un grande verso. Eppure nel colloquio di Molière con Chapelle la possibilità di mutazione di *poète* in *père* ha proprio tale densità. Il testo oscilla. Ma quanto?

Nell'estate del 1670, Molière compose per il Re la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme*, che rappresenterà nell'ottobre al castello di Chambord e poi entrerà nel repertorio della compagnia. Anche qui, Armande e La Grange fanno gli amanti segreti: lui, che nel *Malade* sarà Cléante, qui è Cléonte; lei è Lucile. Nella scena 9ª dell'atto III, Cléonte e il suo servo Coviello descrivono la figura di Armande nelle vesti di Lucile: occhi piccoli - ma pieni di fuoco; bocca grande - ma attraente; piccolina - ma ben fatta; atteggiamento indolente - ma pieno di grazia. Intelligente? Molto: un'intelligenza fine e delicata. Sempre seria. Però capricciosa. «Sì, è davvero capricciosa, ma è bella. E dalle belle si sopporta tutto», risponde Cléonte.

A me pare che qui non ci sia solo un ritratto, ma una sublimazione - *à l'enverse*. E' come se Molière dipanasse secondo le leggi dell'arte comica, ridendoci sopra (ancora una volta!), il groviglio di sentimenti che era confessione e tormento nella conversazione in cui reagiva al disprezzo di Chapelle per Armande. Ha ordito la scena della confessione d'amore di Cléonte alla maniera buona per le commedie: partendo dall'opposto. Cléonte prega Coviello di dirgli tutto il male possibile di Lucile, che crede lo tradisca, ma poi non può reggere alla denigrazione. E' più forte di lui. Il modo in cui chiude il dialogo chiama la risata: «In questo splenderà la mia vendetta, in questo mostrerò forza d'animo: nel detestarla, nel lasciarla, bella com'è, attraente com'è, pur riconoscendola amabile». E' il registro della commedia. Nel registro del dramma potremmo immaginare: «bisogna essere poeti, o padri, per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

La commedia dipana. Riduce i *grovigli* a semplici *contrast*i. Che fanno ridere. La vita e l'amore - l'amore com'è, non come lo si immagina - aggrovigliato. Ma il *dipanare*, con il riso che ne deriva, è davvero così lontano dall'aristotelica catarsi?

Comunque, la battuta di Cléonte si chiude in un'esclamazione: «La voici! Eccola!». E Lucile, dopo esser stata tanto ben dipinta a parole, compare per la prima volta in scena di persona.

Potremmo scavare un po' nella cronologia. L'estate del 1670, quando il cavalier D'Arvieux si recò ad Auteuil per aiutare Molière a inventare costumi turcheschi per *Le Bourgeois gentilhomme*, potrebbe benissimo essere anche l'estate in cui è ambientata la conversazione con Chapelle. Certi riscontri cronologici, come la data del ritorno di Baron in casa Molière, lo lascerebbero pensare.

Ma non è qui il punto. Quell'anno ha anche un certo peso simbolico. Si è aperto con la pubblicazione del velenosissimo attacco di Le Boulanger de Chalussay nella commedia su Molière ipocondriaco, dove fra l'altro Armande, sotto il nome d'Isabelle, è un'onestissima e tenera figura, benché sia detta sposa e figlia allo stesso tempo. Nell'antiporta, un'incisione mostra l'anagrammato Molière teso ad apprendere posture e facce da Scaramouche. Alla fine del quarto atto, c'è una riunione di compagnia in cui gli attori decidono di recuperare il repertorio tragico, lasciando a Molière il solo spazio della farsa finale: ma siano farse e basta, senza pretese di satira o impegno morale. Molière-Élomire s'adegua.

Fa riferimento a questo stesso 1670 un celebre quadro conservato in due versioni al Musée de la Comédie Française, dove Molière è rappresentato sul palcoscenico del teatro del Palais-Royal in compagnia dei più famosi comici e farsanti italiani e francesi, vivi e defunti. Una delle due versioni si intitola «Les délices du genre humaine». L'altra spiega: «Farceurs François et Italiens depuis soixante ans et plus peints en 1670». Non c'è veleno in codesti quadri, ma velenosi o no ci sono diversi segni, in questo 1670, a meno di tre anni dalla morte, che insistono sulla paradossale appartenenza di Molière al paese ridicolo.

Paradossale, non solo perché non c'era nato in quel paese, ma perché di per sé neppure vi apparterebbe, colto com'è, filosofo, poeta, riconosciuto pari ai maggiori ingegni letterari della Parigi del suo tempo.

In quel paese ci si era chiuso. Alla stessa maniera - e qui il paradosso si raddoppia - con cui altri - letterati, musicisti, pittori - tentavano di chiudersi in Arcadia

Scrivo ad esempio Marc Fumaroli (nel volume sopra citato: traduco da p. 141) : i libertini «si appassionano tanto alle Lettere, agli esercizi poetici e alle letture critiche perché tracciano così i confini di un territorio indipendente, Parnaso, Arcadia e Citera, che dà un *sens*o *secondo* alle cose della vita, a Parigi come in provincia». Nei primi anni del secolo, quella stessa nostalgia di fuga verso il territorio indipendente, nostalgia d'una lontananza dagli orrori e dalla volgarità, aveva tentato di consolare la morte di Don Chisciotte e Re Lear, aveva spinto i poeti e gli attori verso la pastorale e la venerazione di Adone. Del resto l'Arcadia, come ben sapeva chi l'amava e ne scriveva, non aveva meno ferocia e porcherie del mondo chiuso del teatro.

Il libertino Molière, che a differenza dei libertini - lo ripetiamo - «scoppia di salute morale», può darsi che avesse bisogno di qualcosa di equivalente ma di molto più concreto d'un mondo dello spirito.

E reciprocamente può darsi che nel suo normale esercizio di capocomico non dimenticasse la lezione dei poeti su come rigenerare la propria vita di relazione in forme «secondo».

La compagnia teatrale come corrispettivo dell'Arcadia sarà comica, ma è un'idea geniale. Tradotta in azione, è l'idea che probabilmente fonda la grandezza di Molière. Come i poeti spiritualmente fuggiaschi proiettavano in Arcadia gli amori ed i tormenti, le persone e gli intrighi, non per travestirli, ma per riflettere e rendere leggibile la vita, così Molière fa con il teatro, con la sua compagnia (che occupa il posto che per gli altri occupa la famiglia), con se stesso. Non è strana (e Giovanni Macchia l'ha molto ben soppesata) la diceria che Molière stesse per fornire un autoritratto teatrale. Lo dice la prefazione ad *Élomire*, all'inizio dell'anno che verso la fine vedrà il ritratto in scena di Armande.

Mutando da *poète* a *père*, la voce non muta poi molto. Forse ha proprio ragione Garboli. Nella cultura libertin-teatrale in cui viveva Molière, andare a letto con una ragazza che avrebbe potuto essere la propria figlia non sarebbe stato così grave. E neppure sposarla, purché il sacrilegio non venisse scoperto. La dimensione della paternità comincia a farsi seria nella zona della poesia, quando lasciando correre le persone, e immaginando i personaggi, l'amore si distacca dalla sofferenza nella misura in cui s'allontana dalla gioia, per arte ed artificio d'interposta persona.

Se in questo c'è del vero, cercare la cronaca vissuta che Molière può aver rivestito di drammaturgia non è far critica positivista o dietrologia, ma navigare verso il centro. Cesare Garboli ha individuato questo cammino scontrandosi col *Dom Juan*, ha poi saputo mutar direzione, passando attraverso un libro «sabotato».

La struttura instabile e inquieta del *Dom Juan* costituisce - sulla carta - una buona via di accesso agli enigmi della figura storica di Molière. Vi è nell'opera come uno strappo, attraverso il quale si può sperare di introdursi. Vi è innanzi tutto una duplicità d'atteggiamento che da un lato va contro le radici della leggenda, il suo apologo morale, e dall'altro sembra adattarsi male alle simpatie di Molière per l'ideologia libertina. E' una duplicità che si riflette sull'imprendibile carattere del protagonista: un *esprit fort*, ma anche un ipocrita, un riverbero - all'inizio del quinto atto - di Tartuffe. In questo iato sta la sua poesia, simile a quella di certi copioni che si creano nel crogiolo del mestiere teatrale e attraggono poi archetipi e pensieri. Oppure, per un altro modo di vedere, simile a quella delle opere sapientissime, che assediata dagli esegeti riescono sempre a mettersi fuori tiro.

È difficile che una teoria sul *Dom Juan* di Molière non funzioni. La vera difficoltà è questa. E Garboli non tardò molto ad accorgersene.

«Ho quasi pronto un libro su Don Giovanni, quasi finito nel 1980, quando è stato sabotato da altre richieste di lavori servili» diceva in un'intervista, alla fine degli Ottanta (intervista di Corrado Stajano, «Corriere della sera» 6/3/1989). Il libro gli sembrava quasi pronto fin dal '76, quando vi accennava nella prima riga del *Molière. Saggi e traduzioni*.

Nell'83, è ancora cosa quasi fatta. Agli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (Mondadori 1983, 2 voll.) Garboli contribuisce con il saggio *Come recita Don Giovanni*. Nella nota spiega che è già comparso nel n° 350 di «Paragone», datato aprile 1979, e «costituisce la prima parte di uno studio in due sezioni dedicato al *Dom Juan* di Molière (I. *Dal teatro al testo*; II. *Dal testo al teatro*)». Aggiunge: «Nella sua totalità, lo studio fa parte di una ricerca più ampia che vede nel *Dom Juan* un testo “senza importanza”, un testo concepito e scritto così come i comici italiani scrivevano i loro scenari, cucendo le parti degli attori con una parvenza d'intreccio». Sicché «il *Dom Juan* sarebbe portatore molto più del teatro molieriano “recitato” che non di quello “scritto”».

Il passaggio testo-scena, che a noi addetti alla scrittura sembra il non plus ultra della concretezza, soprattutto quand'è rovesciato (scena-testo), in realtà è un'astrazione. Credo che Garboli pensasse: partiamo dal Don Giovanni di oggi, quel che si vede in teatro e che si mette in scena; sprofondiamo poi nel testo di Molière; e di qui risaliamo al suo teatro. Ma nella risalita, come quelli che scavano un tunnel e si trovano da tutt'altra parte, deve essersi trovato in un paesaggio inatteso: non solo in una società, ma - come dicevamo - in un amore.

Un paesaggio discorde, perché se il contesto, l'ambiente della Corte e di Parigi, può andar bene con l'idea del testo teatrale pensato come distillato e travestimento delle circostanze; l'altra idea, che secondo me è quella della compagnia teatrale quale consapevole equivalente d'un mondo indipendente, d'un'arcadia, non può che travalicare i problemi di drammaturgia e messinscena, di mito e interpretazione, per scontrarsi con la pietra d'inciampo d'ogni storico: l'illusione (vitale) di toccare per un momento, in presa diretta, un frammento di realtà svanita.

Il libro «sabotato» non fu mai pubblicato. E' disseminato in due saggi. Metamorfosato nella *Fameuse comédienne*. La metamorfosi riguarda soprattutto la forma del tragitto.

Se seguiamo le tappe del continuo sviarsi del tragitto, possiamo renderci conto di come la perizia e l'intelligenza di un critico traspaiano a volte dalle inadempienze. La riuscita dell'ultimo libro molieriano di Garboli in gran parte dipende dalla sua capacità *a non fare* il libro su Don Giovanni, col suo tragitto ben pensato ma tutto sommato inorganico «dal teatro al libro e dal libro al teatro». Dipende dalla spregiudicatezza con cui ha sostituito la centralità d'un capolavoro con quella d'un'operina marginale

Nel saggio sul *Don Giovanni* che precede la traduzione del testo in *Molière. Saggi e traduzioni* (pp.153-170), parte dal mito e sbuca nella problematica della messinscena. Prima si concentra sulla figura del protagonista, visto come «un corpo antiteatrale inserito in un sistema teatrale, un anticorpo che denuncia la falsità e il pregiudizio, la finzione e l'ipocrisia di un sistema di cui, tuttavia, egli fa parte». Poi la prospettiva si allarga, e al centro della pièce non viene visto più il cosiddetto protagonista, ma la «coppia solidale» Don Giovanni-Sganarello, «una sola immagine scissa in due figure, come nelle carte da gioco coi volti rovesciati, divaricata in due facce che si oppongono e si richiamano». Infine approda alla scontentezza: «Il personaggio di Don Giovanni appartiene da secoli, da tre secoli, alla nostra "scena interiore". Che cosa non sappiamo di lui? Ebbene, confesso di provare da un po' di tempo, ogni volta che lo incontro, una certa sazietà». Si interessa allora della Statua del Commendatore. Scopre anche in questo caso una «coppia solidale» (Statua e Spettro della «femme voilée») che materializza la condanna d'un personaggio che aveva cercato di estirpare da sé la femminilità in una sorta di «mutilazione interna».

Riprende l'abbrivio nel saggio pubblicato negli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (vol. II, pp. 284-308). Qui il punto di partenza è la messinscena: perché è così difficile recitare bene Don Giovanni? Alla base c'è un'esperienza pratica, la collaborazione con Carlo Cecchi (non lo dice, lo dirà nella *Fameuse comédienne*). La difficoltà di recitare rimanda, naturalmente, alle caratteristiche del testo. L'attore incaricato della parte di Don Giovanni «non potrà mai sperare in una sola di quelle scintille, di quelle micce emotive lungo le quali si accende, di solito, il fuoco di un'interpretazione». Come personaggio «potrà anche essere un provocatore, un eroe doloroso e puro», ma come attore Don Giovanni «è un ragioniere per il quale due più due fa quattro». E' un attore «discontinuo» la cui recitazione dev'essere «quantistica, intermittente cioè fra l'agire e il non agire, fra il simulare e il fare da spettatore delle finzioni altrui», insomma «un attore vuoto», che dovrebbe somigliare a certi attori di varietà che recitano il travestimento. Sto riducendo drasticamente le numerose amplificazioni con cui il tema viene esplorato (il lettore frettoloso tende a prendere le amplificazioni per divagazioni). Ma quel che più interessa, per la forma del tragitto, sono le righe che concludono questo saggio. Garboli è giunto al punto della ambiguità di struttura dell'opera, «la natura trasformista» di Don Giovanni gli pare «il mezzo più spiccio per cogliere nei suoi termini reali la nota anomalia di struttura, la famosa "scucitura" che fa del *Dom Juan* di Molière, con grande imbarazzo dei critici e della tradizione, una sorta di episodio infelice della drammaturgia molieriana». E qui, dove tocca il centro del problema, o uno dei possibili centri, invece di andare a fondo si ferma. Non perché gli manchi voglia spazio o energia, ma perché gli si impone un altro contesto: «a questo punto la "regia immaginaria" non basta più. Bisogna raggiungere e far parlare il vissuto, aiutarsi coi documenti. Bisogna entrare al Palais Royal: in due sensi: entrando a Corte, e nella troupe di Molière».

Sarà dunque vero che il libro venne «sabotato» dall'urgenza d'altri lavori. A me pare, però, che a infrangerne lo sviluppo e l'unità sia stata l'insofferenza per uno schema centrato sul *Dom Juan*. Entrando a Corte e nella troupe di Molière, Garboli incontrava personaggi e grovigli che non potevano restar recintati dai 5 atti di Molière. Tanto più che si faceva avanti un modello convincente per il grande

seduttore, Armand de Gramont conte di Guiche, personaggio avventuroso oltraggioso e debosciato (gli ha dedicato un libro, edito da Olschki nel 1959, Dina Lanfredini, *Un antagonista di Luigi XIV: Armand de Gramont, Comte de Guiche. Con documenti inediti*).

A parlare dell'infatuazione di Armande per il conte di Guiche, uomo bellissimo e doppiamente impossibile - per l'oltranza attratta dalla blasfemia e dalla derisione; e perché disinteressato al sesso femminile - c'era *La Fameuse comédienne*.

Garboli è insieme rapido e meticoloso nello smontare con date e documenti gli argomenti dei molieristi che negano credito al libello e affermano impossibile l'incontro di Armande con Guiche. E costui gli permette di trovare nel «vissuto» un ancoraggio all'ambiguità di struttura del *Dom Juan*, nato dal doppio obiettivo di colpire i bigotti e insieme di «compiacere Luigi XIV prendendo le distanze dalla débauche della noblesse atea e libertina», quei signori, come il conte di Guiche, «tutti più o meno coetanei, tutti più o meno detestati, o guardati con sospetto dal giovane re». L'abbiamo anticipato: questa duplicità, per cui l'empio punito compare nel testo di Molière «per metà accusato, per metà accusatore» è legata alle opportunità di cronaca, forse al carattere d'uno scenario che permette il tagliare-cuci e certi salti logici, ma comunque, sul piano storico-culturale, corrisponde al particolare libertinismo-antilibertinismo di Molière.

Ma ormai il testo da interpretare per Garboli è cambiato: non è più *Dom Juan*, e Guiche s'è trascinato dietro la *Fameuse comédienne*.

Nel tragitto che Garboli aveva programmato c'è un controcampo: emerge in primo piano il libello, la figura della moglie di Molière; *Dom Juan* passa sullo sfondo, come visto oltre un finestra: «c'è poco da lavorare di fantasia. Come due pittori che trattino lo stesso soggetto, interessati alla medesima prospettiva e allo stesso pensiero, la *Fameuse comédienne* e il *Dom Juan* ci mettono sotto gli occhi una stessa situazione: da una parte una ragazza infatuata e un Seduttore vano, irresistibile e senza scrupoli; dall'altra la saggezza e il buon senso di Molière» (p.27).

Serviva ormai a ben poco il paradigma teatrale che, ipostatizzando i procedimenti odierni della messinscena, individua il momento creativo o l'incubazione dell'arte nel mettere un testo a confronto con degli attori e un regista; oppure nel pensarlo scritto «cucendo le parti» dei diversi attori o - come si dice - «sugli attori». Il percorso d'andata e ritorno che Garboli s'era figurato per il suo libro si trasforma allora in una traversata. E invece di contestualizzarsi in maniera sempre più precisa, si decontestualizza in modi sempre diversi.

Garboli analizzando lo stile della *Fameuse comédienne*, le sue strategie narrative, la sua polifonia, avvalora anche dal punto di vista della qualità letteraria un'opera che in genere è stata giudicata di mediocre maldicenza. Risolve il problema delle molte attribuzioni in maniera brillante, spiegando come il libello sia stato probabilmente concepito, verso la fine degli anni Ottanta del Seicento, negli ambienti della Comédie Française, in cui erano state riunite dall'alto la compagnia che era stata di Molière, e che Armande dirigeva, e la compagnia dell'Hôtel de Bourgogne. Una compagnia artificiale, composta dal principe come somma dei migliori, senza tener conto delle logiche che presiedono all'aggregazione dei comici. E quindi, quasi di necessità, nido di vipere. Qualche nemico di Armande (e di Baron) ebbe probabilmente l'idea di mostrare che brutta persona fosse quell'affascinante attrice. Il libello, quand'era in via di composizione, e già faceva ridere per le sue malignità, passò probabilmente di mano in mano: sicché grandi scrittori come Racine o La Fontaine han potuto benissimo darci un'occhiata, aggiustare qualche frase, suggerire, en passant, un ritocco. Quanto basta per suscitare nell'intenditore d'oggi un sapore d'alta classe.

Ma tutte queste indagini, che qui riassumo di corsa, portano ad un ménage che - lo si derida o no - per la briciola di vita che nasconde dà senso alla fatica dell'interprete. Il libro che ha fatto crescere a partire dall'antico libello trasmette ed organizza un insostituibile distillato di conoscenze sul teatro di Molière e i suoi dintorni. E' estremamente erudito. Ma per fine non ha l'erudizione. E' un esercizio non di rado sorprendente di critica letteraria. Ma la letteratura non lo appaga.

Nella *Famosa attrice* di Garboli vi sono almeno due livelli d'organizzazione, l'uno filologico e l'altro personale. Quest'ultimo emergerà chiaro dalla pagina di journal che l'autore occulta nel saggio

che funge da prefazione, e che in chiusura ricostruiremo. Il primo consiste in una disamina esauriente del testo, della sua valenza letteraria, del contesto, dei problemi d'attribuzione e d'edizione. All'inizio del saggio introduttivo prevale il secondo livello, alla fine i due percorsi si saldano.

Potremmo dire che Garboli si trovi qui nel suo elemento, se questo elemento fosse poi facile da definire. Non è, infatti, il territorio delle biografie. Certamente non è il confronto fra biografia e opera. Semmai, è l'insieme dei vuoti, dei chiarirci che si aprono fra l'una e l'altra. Come se vita ed opera, entrando in tensione, e non incontrandosi mai, generassero uno spazio intermedio, una terra di nessuno che offre accessi e recessi all'arte dell'interprete. Definito in astratto è poco chiaro, ma proprio per questo Garboli è un vero scrittore ed è creativo: con la sua opera dà consistenza e vita ad un territorio che si rivela solo tramutandosi in storie - di secondo grado.

Come scrittore, Cesare Garboli si è formato nella critica militante e nel lavoro in case editrici. Alcuni suoi libri - *La stanza separata* (1969), *Penna Papers* (1984), *Falbalas* (1990), e *Un po' prima del piombo* (1998) - ricompongono l'unità dalla quale i diversi interventi critici si diramavano sui giornali e le riviste. Altri, come *Scritti servili* (1989) o *Il gioco segreto* (1995), ricuciono un discorso nato spezzato in larghi saggi di prefazione. Ma altri ancora, invece di comporre materiali preesistenti, trasformano direttamente la prassi editoriale della curatela nella metrica d'un'invenzione. In questi casi, Garboli fa crescere il proprio libro attorno al nocciolo d'un testo da presentare. Era già su questa strada *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Einaudi 1976, il cui frontespizio lasciava incerti se Molière fosse, bibliograficamente, autore o soggetto. Poi, nel 1985, comparve da Mondadori un Giovanni Pascoli, *Poesie famigliari*, «a cura di» Cesare Garboli, dove la sproporzione fra il lavoro dell'interprete e l'oggetto che avrebbe dovuto esserne il centro era tale che pochi anni dopo, nel '90, Einaudi lo ripubblicava con un'intestazione bibliograficamente normale: Cesare Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*.

Quel dire semplicemente «a cura» sembra a tutta prima sprezzatura, ma è in realtà la traccia superficiale dell'originalità di percorso d'uno scrittore che sta inventandosi un vero e proprio genere letterario a partire dalle pratiche umili e «di servizio» dell'editoria, i lavori di confezione, presentazione o corredo. Ha proseguito su questa strada, con minore oltranza, in Matilde Manzoni, *Journal*, Adelphi 1992 e - ancor più vicino alla normalità - in Bernard Berenson - Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Adelphi 1993. Il casi estremi ed i capolavori sono i due volumi delle opere di Pascoli¹⁰, e *La famosa attrice*.

Il modo in cui Garboli si addentra nell'ambiente delle scene in Francia, sotto il Re Sole, in cui percorre e verifica le ragnatele di rapporti episodi deduzioni contraddizioni e controdeduzioni intessute dai documenti, il modo in cui recensisce le edizioni, *assomiglia* a quello dei più meticolosi studiosi di scuola positivista e ne è la negazione. O meglio: ne è il rovesciamento, anche nel senso di mostrarne il rovescio, la presa di posizione personale, che l'erudizione incorpora. Non solo perché qui l'interprete mette bene in vista l'amore per il proprio soggetto, ma soprattutto perché questo amore è privo d'illusione - come se il lavoro critico e gli accertamenti eruditi fossero la solida, a lungo premeditata struttura d'una performance sullo stato dubitoso della cosiddetta «realtà» storica.

Dicevamo, ricordando le distinzioni intorno alla morale di Molière, che Garboli a quel punto sta facendo un consuntivo e preparando il colpo finale, che farà esplodere il lavoro. Subito dopo, infatti, nelle ultime righe della Prefazione, dopo aver discusso la sfasatura dei giudizi, come un grande attore che torni in camerino e uscendo dal gioco sorrida agli amici e ai nipoti, Garboli parla di Armande, di Molière, e di quel che c'è poco più in là del libro. Parla di veleni che non dividono due esseri inadatti a vivere insieme, e invece li uniscono e li lasciano nel loro segreto. Riflette sulla natura dei

¹⁰ Nel 2002 compare, in due tomi, Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte da Cesare Garboli* (Mondadori / "I Meridiani"), un capolavoro critico che non si lascia inserire negli schemi della critica letteraria. Un imponente apparato filologico viene messo al servizio di un'opera che sembra risvegliare Pascoli dal sonno delle scuole. Non so se sia giusto definirlo *capolavoro* critico; non sta a capo di nessuna sequela. In realtà è un'opera *scossa*, come sono "scossi" i cavalli del Palio, che senza più nessuno in groppa galoppino soli e trionfanti. Accade a certi libri, che si liberino del proprio autore sul groppone, e paiono esser loro gli autori di coloro che li hanno scritti. Che questo avvenga ad un'opera rubricata non fra le opere creative, di finzione, ma ad un testo critico e storico è un caso eccezionale. E che Cesare Garboli a volte non sia neppure citato dai manualisti, quando fanno il conto dei critici contemporanei, è ridicolmente ingiusto, ma tutto sommato non ingiustificato: nella schiera non c'entra, è il più estremo, forse il più grande.

«pettegolezzi», sulla parete «sottile, sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri, impraticabile come uno spazio stellare» che li divide dalla «verità». E dopo tanto interpretare e scoprire concluderà che «nessuno ne sa niente».

La *Famosa attrice* di Garboli non *parla* solo di teatro, *costruisce* teatro nell'esperienza del lettore: il teatro di Molière e per Molière - e il teatro per il suo interprete nostro contemporaneo. E' teatro-in-forma-di-libro come può esserlo un testo famoso di Jan Kott su Shakespeare, o di Ripellino sulle scene russe, o di Macchia sul silenzio di Molière. La specificità di Garboli consiste in un intreccio che unisce lavoro filologico, critica da «intenditore» e il *journal* d'un «sociopatico», d'uno che - analogamente ai meteoropatici - patisce su di sé, in forma non solo di disagio, ma d'infezione della persona, i drammi della cronaca in cui vive.

Quando si parla di queste curatele di Garboli, è luogo comune sottolineare come egli sembri nascondere la sua opera creativa sotto le fattezze di un «servizio» editoriale. Ma non si nasconde affatto. Nella *Famosa attrice* si affaccia in prima persona fin dalla prima pagina, dalla prima riga («E' già lontano il tempo in cui ho letto per la prima volta questo breve testo anonimo...»).

L'uso critico della prima persona è tecnicamente difficile e poco remunerativo, perché in genere paga quel che ottiene in profondità con l'incertezza che crea sul «genere» di ciò che il lettore sta leggendo. Toglie allo scritto, ad esempio, lo standard *scholar*, che non garantisce nulla sulla serietà del contenuto, e si direbbe anzi inventato per dar decenza all'ovvietà, ma facilita la definizione d'un «orizzonte d'attesa» del lettore. Sono convinto, per esempio, che l'incredibile assenza di Garboli da alcune bibliografie molto accademiche molieriane dipenda dal disorientamento che spesso i suoi scritti impongono.

Inoltre, di fronte all'uso critico della prima persona c'è sempre qualche lettore così rozzo da confonderlo con *le moi est haïssable* di Pascal, che si riferiva a tutt'altro, e proprio - semmai - alla centralità dell'ego sotto le spoglie d'una maniera impersonale. Lettori ancora più rozzi e malevoli lo confondono addirittura col suo contrario, e cioè con una manifestazione di narcisismo.

Malgrado tutte queste scomodità, l'ingresso della prima persona nel discorso critico e storiografico può essere un bene prezioso, sia perché lenisce l'illusione d'oggettività, sia perché permette di connettere metodologia e valore.

Il valore di un percorso critico o storiografico, infatti, non traspare veramente se non nel momento della capriola, quando dall'indagine sull'effetto-realtà dei documenti è in grado di trasformarsi in una presa di posizione intellettuale o spirituale, sia che questo avvenga alla maniera di Garboli o a quella, ben diversa ma altrettanto efficace, di un Carlo Ginzburg.

La lettura e lo studio della *Fameuse comédienne* acquista il suo rilievo sullo sfondo dei giorni dell'affaire Moro e, per contrasto, d'un teatrino immerso nel sereno paesaggio toscano, dove Carlo Cecchi e i suoi attori provano *Don Giovanni*.

Dimostrare tutto questo sarebbe lungo e inutile. E' sufficiente districare la paginetta del *journal* che Garboli ha spezzettato intrecciato e occultato nelle cento pagine del saggio storico che apre *La famosa attrice*. La ricostruisco qui in chiusura. Cito i brani senza alterarli, rispettando la sequenza in cui si trovano, ma saltando. Ad ogni salto - in un caso poche righe, negli altri pagine e pagine - andrò a capo. Ma si vedrà che gli stacchi non si sentono, e che la pagina che ne deriva - che c'è - ha una sua unità. I primi due capoversi vengono da p. 11, gli altri, nell'ordine, dalle pp. 12, 13, 15, 17, 18, 22, 101 e 102, che è la frase finale di cui s'è detto.

Garboli dunque racconta:

E' già lontano il tempo in cui ho letto per la prima volta questo breve testo anonimo.

Non so se e con quale proprietà il verbo «leggere» esprima il rapporto fantastico e passionale, fatto di interesse scientifico ma anche di immaginazione e di seduzione che mi hanno tenuto tanto tempo legato a questo «livret ordurier», a questo libro indegno e infame, come tante volte è stato definito.

Che cosa me lo ha fatto amare, e che cosa mi ha distolto per tanti anni dall'impegno che avevo preso con me stesso di pubblicarlo?

In grandissima parte, almeno nelle sue origini, le ragioni del mio «*emballement*» per la *Fameuse comédienne* si spiegano col mio interesse sempre vivo per il teatro di Molière.

C'è stato però un giorno preciso, un'ora in cui sembrò che la *Fameuse comédienne* mi fornisse un messaggio molto più circostanziato. Devo tornare indietro di vent'anni. Un giorno della primavera del 1978, nei mesi in cui fu rapito e ucciso Aldo Moro, mi trovavo a Siena per l'allestimento di un *Dom Juan* di Molière con la compagnia di Carlo Cecchi. Non c'è come mettere in bocca un copione a un gruppo di attori per cominciare finalmente a capirlo. In quelle settimane di orrore e di lutto, sprofondato nel silenzio di valli e colline fuori dal mondo, mi confermai nell'idea che da tempo mi ero fatta del *Festin de pierre* di Molière: un testo scucito, concepito come un percorso d'avanspettacolo, con due interpreti che si fanno reciprocamente da spalla, uno funebre e taciturno, l'altro petulante e indiavolato.

Erano prove difficili. Lo spettacolo andò in porto, ma lasciando tutti scontenti. La compagnia si sciolse quando già era arrivata la notizia dell'assassinio di Moro. Non era quello il momento per misurare il fallimento di uno spettacolo. Ricordo però che uscendo da Siena non presi la strada di Roma, dove abitavo da trentaquattro anni, ma cambiai domicilio, come succede a quelli che escono per comprare le sigarette e nessuno li vede più. Presi penna e carta e cercai di spiegarmi le difficoltà che avevo incontrato. Chiesi aiuto alla Storia. M'imbucai in un retroscena politico e cortigiano.

Tra le fonti incontrate nel mio lavoro, la *Fameuse comédienne* calamitava la mia attenzione perché mi faceva ballare sotto gli occhi un po' nascondendolo, un po' lasciandolo trasparire, il modello del *Dom Juan*, la radice della caricatura: la persona, la voce, il volto d'angelo, i vestiti, i tratti fisici del conte di Guiche.

Secondo l'anonimo autore del nostro libello, il conte di Guiche, il bell'eroe chiacchierato e favoleggiato, «*tout seul de son air et de sa manière*» - per dirla con Mme de Sévigné - fu il grande amore di Armande Béjart, l'angelo profanatore per il quale Armande avrebbe fatto follie. E se ci fosse qualcosa di vero, nel pettegolezzo del nostro libello? Ai motivi politici e cortigiani che avrebbero suggerito a Molière un «pamphlet a teatro» in difesa del *Tartuffe*, se ne aggiungerebbe uno intimo e famigliare.

La *Fameuse comédienne* non fa che ripeterci quello che il *Misanthrope* dice e tace. I suoi pettegolezzi si infrangono contro il muro silenzioso di superiorità dei due grandi patetici protagonisti. I suoi veleni non dividono due esseri inadatti a vivere insieme. Al contrario li uniscono, li legano stringendoli l'uno vicino all'altro in un mondo indissolubile e impenetrabile come ogni vero matrimonio, lasciandoli al loro segreto.

E' fatta di pettegolezzi. Ma fra il pettegolezzo e la verità c'è una parete sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri impraticabile come uno spazio stellare. Tutto è vero e niente lo è. I pettegolezzi dicono quasi sempre la verità sulle cose che accadono, ma le cose non accadono mai come i pettegolezzi ce le raccontano. La vita cammina, la nostra e quella degli altri, e nessuno ne sa niente.

Credo che nella nostra cultura Cesare Garboli sia una figura speculare a Carlo Ginzburg. Nessuno, come quest'ultimo, ha saputo comprendere altrettanto profondamente l'affinità elettiva fra microstoria - che sennò resta accademica *curiositas* - e ricerca dell'autore su di sé, il proprio tempo e la propria persona. Benché nella scrittura rovesci il percorso, nel vissuto Garboli non parte dalla storia, ma vi approda, come per una liberazione. Riscrive ogni volta la dialettica che fonda la vocazione dello storico - quando c'è. Per lui la storia è ben lontana dall'essere una «maestra». E' la sua arcadia, la sua terra migliore. Migliore, si intende, solo perché in essa ferocia e porcherie sono comprensibili, o per lo meno ci si può onorevolmente darsi da fare come se le si comprendesse.

Un buffone

C'è un Cristo deriso, nell'ombra di un buffone. Lo scorge, col suo sguardo in tralice, Carlo Ginzburg, e ne scrive in un saggio pubblicato in Francia e in Italia: nella "Revue de l'Art" (111, 1996), e come libretto a se stante: *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996, pp. 62.

Il ritratto del Gonella attribuito a Jean Fouquet, il più grande pittore del Quattrocento francese, è un caso unico. A differenza delle altre immagini di buffoni, riesce a trasmettere non solo un volto, ma anche la passione di guardarlo, l'attrazione e la nostalgia suscitata dallo *spasso*. Lo *spasso*, con o senza l'ausilio della satira e della risata, è un momentaneo espandersi della vita, ed innamora non meno del sesso e del potere. E' un elisir di libertà. O di liberazione. A questo nodo di attrazione e nostalgia Carlo Ginzburg dà una densità impreveduta riconoscendo nel buffone un'immagine di Cristo. Ma subito se ne allontana, attratto da altri indizi.

Le buffonate erano la scorza aneddotica del fascino dei grandi buffoni. La loro forza era la capacità di innamorare (lo ricorderà Amleto, in un cimitero). Le normali immagini dei buffoni - da quelle decorative e marginali delle miniature, o degli affreschi o quadri di corte; a quella del Triboulet di Francesco I effigiato da Francesco Laurana in una medaglia della seconda metà del Quattrocento (le lontane radici di Rigoletto); fino ai grandi buffoni che a volte sembrano attori tragici, ritratti da Velázquez e da Coello nel Seicento inoltrato - sono in genere nient'altro che figurine: mostrano i tipi fissi conati dalla deformità o da un grande mestiere, ma non conservano traccia del piacere contrastato che l'arte suscitava fino all'innamoramento. Sono *immagini* del buffone; Fouquet ne dipinse il *corpo*. Fra quelle immagini e il corpo del Gonella c'è la stessa distanza che separava, l'altro ieri, l'aretologo Pocchielutti dal genio di Petrolini, o che oggi separa, per esempio, certi professionisti del tipo fisso televisivo (giornalisti, professori, scrittori, comici mondani o "esperti") dall'arte indomata d'un Roberto Benigni.

L'enigmatico ritratto del Gonella ci dice subito che qui il buffone non è un uomo-oggetto, ma un soggetto. Vi troviamo lo stesso grado di passione analitica che caratterizzerà, qualche secolo dopo, alcune figure particolarmente efficaci di grandi attrici e grandi attori, o certi ritratti di Molière: il senso d'una gioia che si assapora gustandone contemporaneamente l'amaro, della quale si comprende l'ampiezza nel momento in cui se ne coglie il carattere fuggitivo: dove l'effimero - scriveva Maria Ines Aliverti in un libro sul *Ritratto d'attore* - si rivela «non come marchio d'inferiorità [...] ma piuttosto come indice di una temporalità piena e vitale».

Il «vero ritratto del Gonella» (così viene definito in una sua copia seicentesca), buffone al servizio del marchese di Ferrara Niccolò III d'Este, venne attribuito a Giovanni Bellini; a Barthélemy d'Eyck; a Jan Van Eyck; ad un anonimo discepolo di Bruegel: la datazione ha insomma oscillato dalla metà del XV secolo al 1570. Finché Otto Pächt, studioso d'arte medioevale e di libri miniati, non lo attribuì, nel 1974, all'innovatore della miniatura quattrocentesca Jean Fouquet. Nel 1981, i raggi infrarossi hanno mostrato sotto la superficie dipinta alcune scritte indicanti i colori da usare: le scritte erano in francese, e le congetture di Pächt risultarono confermate. La questione a questo punto diventò: quand'è che Fouquet ha dipinto il ritratto?

Si sa da testimonianze coeve che Fouquet venne in Italia; alcune sue miniature dimostrano che conosceva i disegni di Jacopo Bellini, il quale era a Ferrara nel 1441 (ma l'album d'appunti figurativi del Bellini non è chiaramente databile e sembrerebbe posteriore). Il solo cardine, per stabilire il periodo della permanenza di Fouquet in Italia, è la morte del pontefice Eugenio IV, avvenuta a Firenze nel febbraio del 1447. Fouquet eseguì il suo ritratto (perduto, se ne conserva un'incisione), ma non sappiamo perché si sia recato dal papa, né a che punto della sua permanenza in Italia. Il ritratto del Gonella non mostra tracce dell'influsso italiano, andrà quindi situato nel

periodo iniziale del viaggio? Carlo Ginzburg dà giustamente molta importanza alla differenza di qualche anno: se il Fouquet era a Ferrara già al più tardi nel 1441 e non tre o quattro anni dopo, come lasciavano intendere gli studi precedenti, vuol dire che non si può parlare di un influsso su di lui di Piero della Francesca: i punti in comune sarebbero allora il risultato di un'influenza comune, il fiammingo Barthélemy d'Eyck, il quale avrebbe mediato lui l'influenza di Masaccio.

Sono questioni centrali per capire i rapporti fra italiani e pittori del Nord, che sembrano individuare due grandi aree della storia della pittura, come le due grandi navate del Prado, ma confesso che da esse mi distraggono altre domande, molto più banali. Carlo Ginzburg ha composto questo suo breve saggio secondo la tecnica della novella. Ed è come una novella in cui, più dell'intreccio, attrae l'indole cattivante e misteriosa del deuteragonista.

Buffoni chiamati Gonella ce ne furono tre a Ferrara: il primo è del secolo XIV, sotto Obizzo III; il secondo è il nostro; il terzo fu al servizio di Borso d'Este, che resse Ferrara fra il 1450 ed il 1471. Il Gonella II veniva da Firenze, figlio di un guantaio - racconta Matteo Bandello - figlio unico, di ingegno pronto, sicché il padre aveva reputato conveniente pagare per provvedergli una buona istruzione trovandosi poi mal ripagato, perché il figlio non sopportava Firenze, né il mestiere, e se ne era andato prima a Bologna e poi alla corte di Ferrara dove pian piano s'era fatto conoscere, fino a diventare il «compare» di Niccolò III, il suo maestro di spasso. In alcune delle sue novelle Matteo Bandello scrive di lui come d'un beffeggiatore che sapeva far credere di possedere anche una propria vita solitaria e misteriosa. Il ritratto del Fouquet ci dice molto di più. Mostra un volto in cui si coniugano l'espressione della vittima e del malvagio, sottigliezza e brutalità, sul fondo d'una grande melanconia, da uomo che poteva sostenere di parlare alle stelle nelle notti serene.

Nell'attribuire il Gonella del Kunsthistorisches Museum di Vienna non a Van Eyck ma al Fouquet, Pächt aveva contrapposto l'immobilità senza tempo dei ritratti del primo alla capacità del pittore di Gonella nel «cogliere la mimica e l'effimera tensione dei muscoli facciali». Henry Focillon aveva già parlato, a proposito del Fouquet, di un «agile snodarsi della vita entro la macchina umana». Per quell'*effimera tensione*, e cioè per la vita che qui sembra preservarsi, le domande banali acquistano una particolare vividezza. Ci chiediamo: chi era costui? perché questo buffone è stato ritratto con tanta cura? E perché con tanto mistero?

Talvolta, per riguadagnare il passato ad un dialogo vivo, che attraversi il tempo, basta una piccola scossa del punto di vista. Consideriamo il ritratto di Gonella nel contesto della multiforme vita degli spettacoli. Se c'è un mondo che ha bisogno di qualche scossa, è quello fra Quattro e Cinquecento, che in genere viene schiacciato fra le categorie - quasi simboli - del Medioevo e dell'Età Moderna. In questo periodo, ciò che chiamiamo «teatro» sembra non possa interessarci che per le sue reliquie medievali o per i suoi preannunci rinascimentali.

A questo modo non certo soddisfacente di guardare reagisce Raimondo Guarino (*Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 334), Quel «teatro», dice, è multiforme e multanime non per una non ancora avvenuta riorganizzazione dei generi, ma perché risponde all'organizzazione concreta dei diversi gruppi e raggruppamenti della vita cittadina. Guarino si serve dell'orizzonte veneziano, ma per mutare la nozione generale di «teatro», facendola saltar via dai paradigmi che si sono assodati dal XVII secolo in poi ed indentificandola quasi con il momento in cui i contorni poco chiari, sfumati nel sociale, vissuti ma non formalizzati, si rendono visibili. Il suo libro ha la dote dei migliori libri di storia: la capacità di dare al lettore la sensazione d'un impegno e d'una scontentezza verso il nostro presente nel momento stesso in cui si parla con rigore d'un passato relativamente lontano. Osservati all'interno di una civiltà urbana preindustriale, in funzione dei suoi valori e delle sue relazioni (della sua Cultura), gli spettacoli, scrive Guarino, appaiono come «i gesti sospesi e incisi dei cittadini che danno forma persistente e autonoma solennità ai piaceri condivisi». Sono «gesti speciali che vanno letti senza pigiarli nell'imbuto dei presagi del teatro di dopo» (p.210).

In quest'ottica, molto più che le tanto decantate e studiate commedie di struttura o d'argomento classico, molto più delle dotte congetture sul teatro illustrato da Vitruvio nel suo *De Architectura*, il segno teatrale dell'Umanesimo si riconosce nella nuova volontà di «descrivere

spettacoli fissandone le memoria e ricomponendone la fisionomia» (p. 8). E' un principio semplice ma di enorme importanza. L'idea del teatro moderno è dunque innanzi tutto dignità di memoria: memoria *del* passato, che i moderni cercano a volte in maniera molto fantasiosa di interpretare (Franco Ruffini li ha chiamati «i teatri prima del teatro»); e memoria *per* il futuro, cui affidare la persistenza dell'occasione e della congiuntura festiva, quando esse assumano la densità d'uno *spasso*. Le congiunture spettacolari - una festa, un attore, una rappresentazione sacra, un'entrata o un banchetto regale, una *mise-en-espace* di Plauto, Terenzio o Seneca - smettono d'appartenere esclusivamente al flusso dei *giorni* e trovano luogo nello spazio delle *opere* memorande.

Guarino mostra come anche gli umili opuscoli e libretti buffoneschi che si stampavano fin dall'inizio del Cinquecento costituissero una vera e propria «metamorfosi del buffone», rappresentassero «uno spostamento della sua presenza e del suo valore» (p. 188). «Se son morto resto vivo» dice il refrain del *Lamento di Domenego Taglia calze, il quale è morto e trovasi davanti a Plutone con suo bel recitare*. Il buffone Tajacalze morì a Venezia nel 1513. L'opuscolo a stampa ne faceva le veci.

Potremmo chiederci se lo straordinario ritratto che una sessantina o settantina d'anni prima Jean Fouquet aveva dipinto del buffone ferrarese Gonella assolvesse già ad una funzione simile, se cioè fosse dipinto all'interno d'una mentalità nuova che scopriva nell'arte di far ridere e farsi beffe una gloria o un segno da tramandare.

Scricchiola, in questa domanda, una sfasatura: interroga qualcosa che avviene alla metà del XV secolo, forse anche dieci anni prima, alla luce di tratti culturali espliciti ai primi del secolo seguente. Probabilmente è stata la consapevolezza d'una sfasatura del genere a infastidire il discorso di Carlo Ginzburg.

Il saggio che egli dedica al Gonella ritratto da Jean Fouquet è cristallino, dalla trama lineare, stringente nell'intreccio, eppure anche reticente e inclinato al non-detto, con la qualità acuta d'un'intelligenza che sembra un un po' delusa dalle circostanze. E, quasi per contrappasso, vogliosa di accanirsi in procedimenti probatori e in una forzatura documentaria. L'autore, com'è suo costume, è il primo a riconoscerla ed a correggerla, in due articoli apparsi sulla «Revue de l'art» (114, 1996) e su «la Rivista dei libri» (ottobre 1997).

In realtà, perché il discorso di Ginzburg si regga sono sufficienti alcune buone o forti probabilità. È probabile, per esempio, che il Jean Fouquet pittore sia quel Jean Fouquet, anch'egli di Tours, figlio illegittimo d'un prete, al quale nel 1449 scriveva il papa Niccolò V per autorizzarlo ad usufruire, malgrado l'irregolarità della nascita, dei diritti relativi agli ordini sacri. Può trattarsi di un'omonimia, ma spiegherebbe perché Fouquet si fosse, negli anni precedenti, recato in Italia dal papa precedente (al quale fece poi quel ritratto). Le date coinciderebbero. Di questa ipotesi riferiva criticamente il libro di Sandro Lombardi dell'83, che credo il miglior contributo italiano sull'argomento, ignorato però dal Ginzburg, forse anche a causa della destinazione inizialmente francese del suo saggio. Per sostenere una presenza del Fouquet a Ferrara intorno al 1441 sarebbe forse sufficiente la data di morte del marchese Niccolò III, avvenuta appunto in quell'anno, alla fine di dicembre. Il buffone Gonella, racconta il Bandello nella 27ª novella della 4ª parte della sua raccolta, morì per una beffa giocatagli appunto da Niccolò. Se Fouquet dipinse il ritratto del buffone, costui doveva essere ancora vivo, o per lo meno doveva essere vivo il duca che l'aveva tanto amato. Non sono prove (Matteo Bandello scrive nei primi decenni del Cinquecento).

La ricerca un po' forzata di prove documentarie da parte di Ginzburg mi pare interessante soprattutto perché è come un rigonfiamento nel tronco del racconto e dell'inchiesta, dovuto probabilmente ad una piccola amputazione.

Il saggio di Ginzburg sul ritratto del buffone è scritto benissimo, con velocità e trasparenza di linguaggio; ritmato in maniera precisa (12 capitoletti di due tre pagine ciascuno, come altrettante parti-per-il-tutto che nell'insieme compongono una storia); costruito sul montaggio alternato dei diversi fili dell'intreccio. Malgrado la sua brevità, infatti, di fili ne ha almeno tre: 1) dimostrare - parlo all'ingrosso - che fra Masaccio e Piero c'è la mediazione dei pittori del Nord, di cui è spia la presenza in Italia di Fouquet, databile un po' prima di quanto comunemente si pensi; 2) mostrare la

necessità d'una collaborazione fra diverse competenze negli studi, caso particolare d'una più generale esigenza non di conciliazione, ma di scaltrezza nel dialogo, che ha spinto lo storico, in opere precedenti, a cercare gli elementi nutrienti persino nei frutti ideologicamente più velenosi, perché, come diceva Brecht in una lettera a Benjamin che Ginzburg spesso ricorda, «conviene tener conto delle cattive cose nuove più che delle vecchie buone cose»; 3) sottolineare un caso raro: un osceno buffone paragonato al Cristo sofferente. Ma sottolinearlo senza andar oltre l'abbozzo, quasi come fa il novelliere quando non vuole che un personaggio prenda il sopravvento, eppure non ne disconosce la potenza, sicché non lo lascia venire in primo piano né lo relega sul fondo, ma lo fa esplodere d'un colpo, e poi, con un altro colpo, lo nasconde. E' una strategia più che giustificata: il ritratto di Gonella interessa a Ginzburg nell'ambito di una ricerca che continua ad avere al proprio centro Piero della Francesca. La sovrapposizione Cristo-Buffone lo porterebbe fuori strada. E soprattutto: fuori tempo.

Ma, come dicevamo, è ciò che più impressiona. Quest'impressione di lettore corrisponde ad un taglio operato dall'autore. Perciò è forse significativa.

L'autore è molto convincente nel ricondurre l'iconografia del ritratto del Gonella a quella del Cristo esposto e deriso, ma quando si tratta di contestualizzare l'operazione compiuta dal Fouquet e dai suoi committenti è stranamente sbrigativo, tronca il ramo che si sta sviluppando: ricorda un documento modenese del 1471 in cui un ebreo accusato d'usura venne esposto al popolo con la formula usata da Pilato per Cristo; ricorda la profezia di Isaia in cui il Messia appare miserevole e repellente (Is., 53); si richiama alla lezione di Auerbach sulla trasgressione cristiana delle gerarchie stilistiche (pp. 31-39). E alla fine sembra quasi compensare la genericità dei riferimenti con il ricorso all'espressione andante e insieme figurale di «povero cristo», la cui pregnanza già ispirò, fra i più famosi, Pirandello e Pasolini: «...il ritratto di un povero cristo viva immagine del Cristo sofferente» (p.39).

Il bello è che queste genericità sono volute. L'autore ha sbiadito il panorama, ha cancellato la traccia di bivì insicuri. Una di queste cancellature è pressoché certa: la citazione di Isaia. Richiamava proprio quel brano d'Isaia Erasmo da Rotterdam in uno dei suoi *Adagia*, dedicato all'espressione «Sileni Alcibiadis»: un testo fondamentale in cui si passa da Socrate a Cristo visti ambedue sotto il segno del buffone. Non si tratta soltanto dell'umiltà e della miseria del Messia, ma del ridicolo e dell'osceno come altra faccia del divino, il lato che negli anni Trenta del Cinquecento riassunse Rabelais nel prologo a *Gargantua*. Il buffone, cioè, non è semplicemente un povero cristo, ma è il *versus* del Cristo, colui che ne rinserra l'immagine rappresentando quel che la contraddice, appunto come i sileni d'Alcibiade, quelle statue apribili, chiuse rappresentavano un Bacco deforme, un «buffone» («*morio*») suonatore di flauto; e aperte rivelavano un'immagine divina.

Il riferimento ad Erasmo parrebbe un riferimento obbligato, dato che ciò di cui Erasmo parla è proprio quel che Fouquet dipinge. Viene invece lasciato sotto silenzio.

Lo stesso accade con il Bandello. Ginzburg lo cita come repertorio di notizie, ma tace proprio quel che potrebbe connettersi alla formula iconografica scelta da Fouquet. Il modo in cui la morte del Gonella viene raccontata dal Bandello, che si rifaceva a racconti diffusi a Ferrara già in tempi vicini a quelli in cui era morto il buffone, amplifica anch'esso, nell'orizzonte contraffatto delle beffe, un tema cristologico (non importa se sia storia o leggenda: importa che sia racconto diffuso nei paraggi del buffone): Gonella è il salvatore del marchese suo signore, ma questi non lo riconosce come salvatore e lo mette a morte. Tutto questo nell'orizzonte della farsa o meglio di un'ilarotragedia: il buffone ha gettato di colpo in acqua il marchese malato di quartana, sapendo che solo un'improvvisa paura lo potrebbe guarire. E il marchese guarisce. Ma fa come se il buffone gli avesse mancato di rispetto e lo condanna a morte. Il Gonella ha gli occhi bendati, ha ricevuto la confessione, pone il capo sul ceppo, il boia per fargli un gran spavento gli rovescia sul capo un secchio d'acqua. Per scherzo. E il povero cristo ci resta secco (Bandello, IV, 17). Ancora nell'orizzonte della farsa e della beffa, nella novella 26^a della parte 4^a, le donne al seguito della

marchesa di Ferrara, che «succinte e armate» vogliono castigare il buffone, vengono rappresentate «di maniera che pareano proprio li farisei con la squadra de li soldati che volessero pigliare Cristo».

Ambedue queste novelle dicono quel che già diceva il ritratto di Fouquet: la beffa e l'oscenità del buffone possono rappresentare il rovescio, il verso, il cui dritto è l'avventura eternamente ricorrente di Cristo.

A differenza di quegli storici che hanno l'ambizione di scrivere opere che si leggano «come un romanzo» o «come un racconto», Ginzburg sostiene che sono le strutture narrative (soprattutto le meno ovvie), non la loro superficie, che dovrebbero interessare la storiografia. In *Prove e possibilità* ribadisce come i punti di contatto fra narrativa e narrazione storiografica vadano ricercati non «sul piano dell'arte», alla maniera di Hayden White, «ma su quello della scienza» (p. 143). Nel saggio su Fouquet, Ginzburg sembra risolvere i problemi d'un sondaggio storiografico che tende ad un'eccessiva diramazione servendosi d'uno di quei procedimenti che è permesso ai novellieri (e sarebbe invece, fino a prova contraria, la rovina d'un romanzo): un andamento scorciato e veloce che permette di tener giustapposte, senza intrecciarle, l'attrazione d'una notizia strana; una morale della favola; un vasto problema di riferimento.

Se di tutto quel che conferma la sua visione, Erasmo o Bandello, Ginzburg tace, non credo che sia soltanto perché la sua attenzione è attratta da Piero. Credo che sia, soprattutto, perché questa strana storia del buffone-Cristo gli restava isolata, priva di nessi significativi. E quindi, alla lettera, priva di storia. Perciò ha forse scelto di raccontarla brevemente senza corroborarla. Ed ha forse pagato questa amputazione col bisogno di forzar la mano sul versante documentario.

Nel 1986, Franco Ruffini pubblicava un libro sulla rappresentazione alla corte d'Urbino, nel 1513, della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, il futuro cardinale di Leone X. Scopriava in Calandro, il personaggio stupido ed osceno sbeffeggiato dalla commedia, un chiaro marchio cristologico, così come l'anagramma nasconde nell'intatta sostanza delle lettere la parola che deforma, ed «ermafrodito», nella stessa commedia, si nascondeva nell'oscenità di «merdafiorito». Quel Cristo-Calandro, come il Cristo-Gonella di Fouquet, appariva il caso estremo d'un procedimento del pensiero che tenta di tenersi al dritto ricamandone il rovescio. L'intera *Calandria*, la commedia, quando venne rappresentata, apparve come il dietro - rozzo, ridicoloso, annodato - dell'arazzo sull'Armonia degli elementi rappresentato dagli intermezzi, «una cosa continua e separata dalla commedia», scriveva per l'occasione Baldassar Castiglione, e cioè un ripetuto controcampo per l'attenzione o piuttosto la contemplazione degli spettatori.

Potremmo chiamarlo così, il Gonella del Fouquet, un «controcampo per la contemplazione»?

Di questi estremismi, le indagini di Raimondo Guarino offrono una ragione. I buffoni, dice, erano individui «che attivavano gli ampi margini tra ambienti e categorie della mentalità e del contesto», con il loro prestigio «ci riportano all'ambito e all'aura propri della predicazione, della profezia, del canto, insomma ai modi della presenza efficace» (p.203), sicché il buffone, quand'è vivo, ama descriversi o essere descritto «in stralunata confidenza coi libri che lo ritraggono a confronto coi demoni» e sopravvive al proprio mondo «solo proiettato nella visione infernale» (p.230).

Quei gesti «sospesi» e «incisi», quei gesti «speciali» di cui il Guarino parlava a proposito degli spettacoli vivi nel reticolo delle relazioni fra gruppi cittadini, nel caso del buffone diventano gesti particolarmente tesi fra gli opposti e questa tensione estrema è anche il non plus ultra dell'arte dello spettacolo, come arte di mettere sotto osservazione l'invisibile. I buffoni sono corpi geniali, corpi-idee.

«Ci sono delle cose - anche le più astratte e spirituali (scriveva Pasolini in uno degli appunti di *Petrolio*) - che si vivono solo attraverso il corpo. Ciò che è stato vissuto dal corpo dei padri, non può essere vissuto dal nostro. Noi cerchiamo di ricostruirlo, di immaginarlo e di interpretarlo: cioè ne scriviamo la storia. Ma la storia ci appassiona tanto (certo più di ogni altra scienza) perché ciò che c'è di più importante in essa ci sfugge irreparabilmente». Alla luce di questo appunto (l'Appunto 67), il ritratto del Gonella è l'esatto opposto d'un documento: è come l'impronta d'un

vuoto, il promemoria di ciò che del Gonella non sapremo. Ma attraverso quel corpo si vivevano delle cose, ed era un corpo fatto per essere visto. Tutto questo, tradotto telegraficamente, è il *fascino* che esercita su di noi il ritratto di Fouquet.

Come mai uno storico come Carlo Ginzburg non ha incontrato gli storici del teatro e dello spettacolo intorno alla straordinaria tavola del pittore francese? Un po', credo, perché si spera poco o niente dalle discipline teatrali, giustificati dal basso livello che ne costituisce indubbiamente la regola. Un po' perché gli studi teatrali, quando invece raggiungono l'eccellenza, come nel caso del Guarino, s'affacciano su una problematica che rende a tutta prima irricognoscibile il proprio oggetto, e richiede quindi una qualche fatica d'approccio.

Ma l'impaccio che ho creduto di riscontrare in questo intelligentissimo saggio di Carlo Ginzburg e nel suo carattere elusivo permette di gettare un'occhiata su spaccature assai più importanti di quella fra storici. Il ritratto del Gonella potrebbe forse guidare alla comprensione di certi modi sottili di gestire l'interfaccia fra sacro e profano, quella terra, o piuttosto quell'extraterritorialità spirituale che Riforma e Controriforma trasformeranno in terra bruciata. Ma tutto vi si traduce in una posa, in un corpo in cui sembra ancora vivere l'effimero. E se cerchiamo il soccorso delle idee ben formulate dobbiamo discendere qualche scalino della cronologia.

Gli erasmiani sileni d'Alcibiade sono dell'inizio del Cinquecento, per questo Ginzburg ha probabilmente evitato di andare a fondo nell'equivalenza Cristo-buffone. La Calandria è del 1513; i buffoni di cui parla Guarino sono anch'essi dei primi decenni del secolo XVI. Per individuare dei nessi storicamente significativi fra l'impronta straordinaria del corpo del buffone e la civiltà circostante, per suscitargli intorno un contesto dovremmo servirci di materiali posteriori. Il che vorrebbe dire presupporre un carattere dell'esercizio buffonesco dimostrabile *a posteriori*, ma ascrivibile all'indole stessa dell'esercizio del comico e della beffa in una società non ancora intimamente spaccata dalla guerra di religione? Dovremmo cavalcare per un momento la negazione stessa del lavoro storico, o la sua Ombra, e cioè la consapevolezza che l'essenziale ci sfugge? Ma non è forse vero che lo chiamiamo essenziale proprio perché sfugge? Come Angelica, amata e fuggitiva; amata perché fuggitiva.

Tartufo dappertutto

Il *Tartufo* di Molière, tradotto da Cesare Garboli, regia di Toni Servillo, è andato in scena al Teatro Argentina di Roma la sera del 4 febbraio 2000. Quella mattina, sulla prima pagina di «Le Monde» compariva un articolo di Carlo Ginzburg su Sofri che rientrava in galera a Pisa dopo che la Corte d'Appello veneziana aveva negato la revisione del processo per l'assassinio di Calabresi. Ginzburg scriveva dell'aria onesta e intelligente del giudice, che però alla fin fine era riuscito a mettersi d'accordo con la pseudogiustizia della ragion di stato. Tartufo ha molte facce. Troppo per metterlo in scena? Cesare Garboli dice che non è un personaggio, ma un archetipo. Difficile, troppo difficile non impelagarsi nei confronti con l'attualità.

«Non è un buon metodo leggere un testo di tre secoli fa con gli occhiali del presente. Ma di quali altri disponiamo?», si domanda Cesare Garboli, che di Tartufo è il grande esperto. Anzi, è la dimostrazione vivente di che cosa significhi essere un «esperto» di Tartufo: sommare le doti del critico a quelle del detective. Nel 1973, in un saggio su «Paragone», aveva svelato il volto di Tartufo come il guaritore delle malattie del profondo. Più di dieci anni dopo, in uno straordinario articolo apparso su «la Repubblica» (5/7/1986) raccontava come se lo fosse ritrovato accanto in taxi, sotto gli eleganti abiti di lane chiare e dietro il papillon nientemeno che di Lacan. Passano altri dieci anni, e nella postfazione al suo libro *Un po' prima del piombo* (Sansoni 1998), torna a rievocare i suoi incontri con l'ipocrita: «Avevo Tartufo a pochi metri da casa, abitava nel mio quartiere, si moltiplicava nella società in cui vivevo, si riproduceva nei politici e negli intellettuali che incontravo ogni giorno». E infine (quasi sbottando): «Mio dio, era dappertutto. L'odore di quella sottana era tale che si apriva solo un piccolo, piccolissimo spazio per respirare». Se è dappertutto, che spazio rimarrà al palcoscenico su cui dovrebbe campeggiare? Se è un archetipo, com'è possibile metterlo in scena senza impelagarsi nelle interpretazioni e nelle attualizzazioni?

Ce ne sono talmente tante, in giro, di incarnazioni dell'archetipo, che sceglierne almeno una parrebbe obbligatorio. Ma poi ci si troverebbe fra le mani un'opera sminuita, ridotta alle dimensioni d'una satira del presente. Dovettero essere perplessità di questo tipo a guidare Gabriele Vacis, nel 1995, quando metteva in scena *Tartufo* con il Laboratorio Teatro Settimo di Torino, e decideva di non affidare l'ipocrita ad un attore. Solo un carismatico fantoccio dalla faccia vuota e serena, sulla quale gli altri personaggi e noi spettatori potevamo proiettare ciascuno il proprio appetito di illusioni o il proprio senso del pericolo. Il trucco dei trucchi della nuova eloquenza (televisiva): una faccia vacua abbastanza che se appena la guardi sembra che ti riguardi.

Così, di sovrappensiero in sovrappensiero, da «le Monde» alle attese per il *Tartufo* della sera, aumentava la curiosità. Da quanti anni (venti? trenta?) non mi capitava d'andare a teatro portato soprattutto dalla voglia di riflettere su un testo mai letto abbastanza? Una cosa era certa, che Servillo il testo non l'avrebbe lacerato. Lui, se lo sceglie, è perché d'un testo gli interessano le piccole pieghe. E siccome questo nei teatri cosiddetti «normali» molti lo predicano, ma nessuno in pratica lo sa più fare, Servillo può andar d'accordo solo con i teatri reinventati nelle enclaves. Lo aveva dimostrato con *Zingari* di Viviani, con il *Misanthropo* di Molière, con *Le false confidenze* di Marivaux.

Ma ad allontanare il teatro di Servillo dal contesto dell'establishment teatrale e a definirne l'appartenenza all'ambito creativo delle enclaves indipendenti c'è anche qualcosa di più sostanziale. Si tratta d'una sorta di paradosso a trecentosessanta gradi: il suo sperimentalismo non si traduce in interventi sui *testi* del grande repertorio, ma in un intervento contro le conseguenze del loro essere parte di un *repertorio*. Nei termini del gergo teatrale, potremo dire che l'azione sperimentale consiste nel trattare le opere del repertorio teatrale come se fossero *novità*. Diventa regista perché è

un attore che vuole dare evidenza e forma ad una delle esigenze fondamentali dell'attore: recitare ogni volta come se fosse la prima volta.

Di fronte al *Tartufo* di Molière, per esempio, ho l'impressione che la sua domanda fondamentale non sia stata «che senso può avere rimettere in scena un testo carico di storia, di interpretazioni, di conoscenze acquisite?», ma «come metterlo in scena per la prima volta?».

Tartufo e Tartufo furono una sorpresa. Furono il trionfo della semplicità. Tutte le nervature, le originalità e le audacie dell'interpretazione erano state sottilmente intessute in uno spettacolo che risultava liscio come la seta. I soli segni forti erano quelli dell'organizzazione generale dello spazio. Servillo aveva spostato tutto, attori e spettatori, sul palcoscenico, lasciando la sala e i palchi dell'Argentina vuoti. All'inizio, calava il sipario antincendio, e ci si trovava chiusi nella casa di Orgone. Al momento del lieto fine, il sipario si alzava, la sala vuota e i palchi sfavillavano. Lo spazio smetteva d'essere un interno ed era messo in spettacolo. Un brevissimo istante di buio aveva staccato la scena dell'apparente trionfo di Tartufo (quando i documenti in sua mano gli danno il potere su Orgone e gli altri) dal ribaltone che lo vede incriminato per diretto intervento del Re. È il famoso finale aggiunto ed improvvisato. Quello che Bulgakov definiva come l'atto della lucertola, la furbizia d'un Molière che sacrifica la coda per salvare tutto il resto. Il breve istante di buio e poi lo sfavillare della sala teatrale lussuosa e vuota erano la sola cesura netta in uno spettacolo basato sulla continua fluidità dei dialoghi e delle scene. Rendevano plausibile il salto dramaturgico, creavano un effetto di consequenzialità sottolineando lo stacco, mettendolo in scena. Uno dei casi in cui l'invenzione registica coincide con la precisione d'una nota filologica.

Tartufo (il personaggio): un Tartufo così forse non s'era visto mai, piccolino, mingherlino, aria affamata e sguardo concentrato e rovente, bloccato dalla paura d'un rapace che sta cercando la preda in un ambiente forte e pericoloso, tutto trappole. Dopo la prima sorpresa dell'entrata, filava via senza mai diventare il centro dell'attenzione. Come se non sapesse d'esser lui a dare il titolo. Il che non vuol dire che il centro diventasse Orgone, o magari Elmira. Al centro c'era la commedia, se si intende quel che questo vuol dire.

Fra gli spiccioli che noi spettatori ci scambiavamo, dopo la fine dello spettacolo, sul marciapiede davanti all'Argentina, prevaleva la contentezza. Mano a mano che la critica teatrale – o cronaca drammatica – decade dai giornali, il discorso sugli spettacoli tende a ridursi all'osso: m'è piaciuto, non m'è piaciuto, e poco altro. A volte se ne rendono conto persino i pochi che presidiano gli esigui spazi giornalistici: «Con le spalle al muro, una risposta secca, direi: il *Tartufo* di Molière, regia di Toni Servillo, mi è piaciuto», così Fanco Cordelli alla prima riga della sua recensione («Corriere della sera», 9/2/2000). E sa bene che questa risposta ad un immaginario sondaggio pesa più delle argomentazioni affidate alle non molte righe che il quotidiano gli concede. Sa bene che tali righe non saranno sostanzialmente diverse – per peso e per valore – dagli spiccioli scambiati a caldo lì sul marciapiede. «Sì, m'è piaciuto»; «Di teatro così non se ne vede più»; «Semplice»; «Efficace»; «Gli attori, bravi»; «Anche di attori bravi non se ne vede più»; «Dovrebbero venir qui, quelli che parlano di teatro al servizio del testo!».

Che cosa voglia dire “un teatro al servizio del testo” non è facile capirlo. Forse una così capillare arte dei dettagli che permette di differire le domande sui «perché» concentrandosi sui «come». Sicché il senso e le risposte affiorino come qualcosa che premia e non ingombra il processo di lavoro.

Fra gli spiccioli, anche alcuni dialoghetti: «Però, che meravigliosa commedia!». «Bella scoperta!». «Lo dico perché lo strano era proprio assistervi come per la prima volta, come se uno non l'avesse mai letta e la scoprisse proprio lì, un pezzo per volta, sorpresa dopo sorpresa». «Molto merito è della traduzione di Garboli». Ma non era un effetto solo della traduzione di Garboli e dell'intelligenza del regista. Dipendeva da una sorta di intelligenza collettiva, d'ogni singolo attore e soprattutto d'ogni singola rete di relazioni fra gli attori. Il merito, per fare due esempi, di Licia Miglietta e di Monica Nappo, Elmira e Marianna. Non capita spesso – in realtà: mai – che una

messinscena di *Tartufo* si affatichi anche a render credibile il dramma di Elmira, la sua conturbata serenità, la sua casalinga saggezza: a male estremo estremi rimedi. Non capita mai – che io sappia – che l'attrice che fa Marianna si dedichi a rendere credibili e interessanti le stucchevoli, risapute pene d'amore della ragazza. Che trasformi le sue sciocche convenzionali gelosie da commedia nella confusione d'una ragazza che ancora non sa ben distinguere fra le sue prepotenze da adolescente beneamata e le nuove pene di donna esposta alla scelta del suo matrimoniale destino. Sono scene che lo spettatore in genere aspetta solo che finiscano, convenzioni che uno deve sorbirsi se vuole degustare il meglio dell'antico capolavoro. Qui diventavano affabili squarci di verità: è il naso rosso della ragazzina che ha pianto che ci convince, una volta tanto, a fare attenzione ai versi che pronuncia.

Più che d'intelligenza collettiva, bisognerebbe parlare d'una «parzialità universale» (la formula di Gabriel Marcel per la drammaturgia), come se tutto il peso del protagonismo cadesse su ciascun personaggio quand'è di scena.

Ora lo so che coi fatti mi contraddico, perché qui dovrei parlare di tutti gli altri personaggi e di tutti gli altri attori, uno per uno. Lo spazio, il tempo, e l'economia del discorso me lo impediscono. Lascio come uno spazio bianco. Ma non mancherò loro di rispetto fino al punto di nominarli senza parlarne come meriterebbero. Mi difendo con l'oltranza: taccio anche di Servillo, che è il regista e che fa Orgone. La parte che faceva Molière. Quindi se di uno bisognerebbe parlare, sarebbe di lui.

La «parzialità universale» faceva sì che uno spettacolo del tutto anomalo si riverberasse nella mentalità di molti spettatori come l'immagine d'un teatro «normale». Spiccioli del dopoteatro: «Dopo tutto, era proprio teatro-teatro, teatro normale!». «Ha voluto distinguersi portando gli spettatori in palcoscenico». «Già che c'era non poteva farlo senza sprecare tutto quello spazio?, lasciandoci comodamente seduti in platea?».

No, non poteva.

Immagino che Servillo e la sua compagnia abbiano ricevuto pressioni condite d'elogi: «Quando stavate provando, si capisce, non sapevate come lo spettacolo veniva. Ma ora che è venuto così bene, così ben recitato, ora che è rodato, che bisogno c'è di tenerlo in quello spazio sprecone? Non vi rendete conto che diventa una bizzarria inutile, una voglia di originalità a tutti i costi? Non avete nessun bisogno di comprimere attori e pubblico in palcoscenico». Il sottotesto: «Avete paura che vi si dica che fate teatro normale, tradizionale? Per questo ci tenete tanto a rovesciare lo spazio teatrale come un guanto?».

In realtà, è una condizione essenziale. La vera scommessa, il vero carattere sperimentale di questo spettacolo sta nella resistenza ad attualizzare il testo. Sta nella capacità di contraddire la voglia di dare risposta alle domande che incombono: «Chi è, oggi, adesso, Tartufo?». Sta nella scelta di far sbocciare una commedia lontana in mezzo ad un pubblico odierno. E quindi la distanza fisica fra gli attori e gli spettatori è necessario che venga ridotta nella misura in cui viene invece preservata la distanza culturale. È buon senso teatrale, buon artigianato e buona arte: per lavare dall'inefficacia un testo divenuto *classico*, spostarlo materialmente. Invece di incidere sul suo corpo, intervenire sulla sua stanza.

Ciò che viene attualizzato, in questo *Tartufo*, non è il testo ed il personaggio di Molière, ma la sala teatrale che lo contiene. Il correlativo oggettivo del contesto.

In palcoscenico, il pubblico è sui due lati, due tribune perpendicolari alla quarta parete del sipario. Che diventa una vera parete. Una saracinesca con la sua porticina. L'esterno tagliato fuori è un teatro ricco. Noi spettatori non lo dimentichiamo, nel corso dello spettacolo. Questa non è una trovata. Non è un espediente per risolvere le esigenze dell'assetto spaziale previsto dal regista. Questo gioco fra dentro e fuori crea una cassa di risonanza mentale. È drammaturgia allo stato puro. O regia, se si preferisce. Lo spettacolo scorre fra le due sponde di spettatori. E il suo scorrere è fatto

di continue tensioni fra l'uno e l'altro estremo. Due personaggi dialogano, fra loro c'è molto spazio. Ci giriamo per guardare-ascoltare l'uno, ci giriamo per guardare-ascoltare la risposta dell'altro. Questa è *attenzione* materializzata. È lo spazio teatrale che dà corpo all'idea del dialogo come base del dramma. Senza di questo, del *Tartufo* resta solo Tartufo: uno di quei personaggi – come Don Chisciotte, come Pinocchio, come D'Artagnan o Don Giovanni – che se ne sono usciti dai loro romanzi e dai loro drammi d'appartenenza e se ne vanno in giro per conto proprio nel cosiddetto immaginario.

La domanda che scatta automaticamente, quando si mette in scena *Tartufo*, è come prendere posizione nei confronti del personaggio che dà il titolo (bisogna dire così, perché dire «protagonista» sarebbe una forzatura, come una lunga disputa critica dimostra). Col passar del tempo, l'interesse per il personaggio, per il suo livido ed enigmatico incombere, finisce per attuarsi non *tramite*, ma *malgrado* la commedia che lo contiene. Servillo questo «malgrado» non lo vuole neppure sentire. Così, prende Tartufo, lo riporta a casa, e ce lo chiude.

Ed ecco che succede. Tartufo, rispetto a tutto quello che per secoli su di lui si è scritto e si è detto, rispetto alle questioni che l'hanno fatto crescere come un personaggio gigantesco, diminuisce drasticamente di statura. In compenso, il suo carattere di arrampicatore sociale trova la concretezza di un personaggio costretto a scalare tre o quattro differenti chiavi di commedia. È un procedimento tipico di Molière: lui non mette in contrappunto azioni drammatiche diverse. Infrange la regola dell'unità d'azione apparentemente rispettandola, cioè fondendo più trame di commedia in un solo impasto. Nel *Tartufo*, questo avviene per fasi successive. La forma drammaturgica rispecchia il ritmo base dell'arrampicarsi. All'inizio è la vecchissima chiave di commedia del religioso che seduce la moglie del proprio devoto discepolo, e ottiene dal marito, cornuto e contento, il permesso di intrattenersi con lei quando e come vuole. Di qui si passa ad una chiave ulteriore, più nuova: un dramma familiare, lo sfruttamento economico e la conquista d'un patrimonio con l'arma della devozione. L'arma della devozione si tramuta – ed è la terza chiave di commedia, nuovissima, quasi in anticipo sui tempi – nella chiave dell'ipocrisia come fedeltà allo Stato. Alla fine, ammesso che il finale sia davvero appiccicato, Molière abbozza comunque una quarta chiave di commedia, che diremmo poliziesca. C'è una famiglia in cui si è infiltrato un criminale. Il potere che lo sorveglia lo lascia libero di agire per coglierlo con le mani nel sacco. Le vittime che hanno sofferto e si sono disperate, solo alla fine felicemente e amaramente si accorgono d'esser state solo cavie e specchietto per le allodole. Quest'abbozzo potrebbe facilmente svilupparsi in un tipico dramma novecentesco.

Il personaggio di Tartufo interpretato da Peppino Mazzotta non vuole giganteschi innanzi tutto perché deve preservare la propria credibilità nell'arrampicarsi dall'una chiave di commedia all'altra. Così non risponde alle domande con cui siamo venuti a vederlo. E ne susciterà altre. È ridotto all'osso. La povertà, la fame, l'intelligenza gli danno uno sguardo talmente intenso da confondersi con lo sguardo visionario di un mistico. La necessità di trovare ogni volta le parole giuste, e di non fare passi falsi, di non aprire fessure che lo lascino intravedere, lo fanno sembrare austero e schivo. Quando, come una volpe affamata che sente l'odore della carne e visualizza la tagliola, è teso fra la voglia di scoparsi la signora e il timore d'una trappola, sembra già una vittima. E quando Orgone gli si para dinanzi e lo sbatte per terra è per un momento una volpe catturata, ma sembra un ragno. E passa subito dopo, d'impeto, visto che non gli lasciano più spazio di manovra, alla commedia successiva, la presa di potere documenti alla mano.

È vivo, vibra di intelligenza, è un poraccio, è ardito. Sembra viscido perché si vede che è abituato a lavarsi poco, e perché è guardingo al limite delle sue forze. È un impostore, non un ipocrita. Solo alla fine diventa il *personaggio dell'ipocrita* agli occhi degli spettatori appollaiati sulle due sponde del fiume. Perché perde.

Viviamo davvero altri valori, oltre il vincere e il perdere? Per questo è dappertutto?

Chi vince

Ci sono almeno due tipi di *histoire-bataille*, e la seconda riverbera l'ombra dell'utopia nella sua forma corrente, l'utopia con la minuscola. È facile capire come Utopia possa servirsi del teatro. Molto meno facile accettare la nozione di utopie teatrali.

Una cosa è dire che in alcune realtà teatrali – in un ensemble novecentesco come il Living o in uno spettacolo di corte cinquecentesco – è inscritta l'immagine d'una società come potrebbe essere, o è rappresentata l'aspirazione e la fede per un «non ancora» del mondo (per dirla alla Ernst Bloch) che sembra impossibile ma non è irragionevole: l'incredula speranza in qualcosa che mai ci sarà, ma orienta come se ci fosse.

Ben diverso, invece, è parlare di progettazioni e realizzazioni teatrali come viventi *utopie* d'un teatro futuro. Per la semplice ragione che queste, di fatto, «utopie» non sono, ma luoghi concreti, circostanziati, messi in pratica, magari d'amplissime vedute e microscopiche dimensioni, ma non fatti di soli sogni, non ipotesi e pure speranze. Il ragionamento sembra inclinare al semplicismo, ma solo perché è terra-terra: i teatri cosiddetti «d'utopia» non sono un «non ancora», ma semmai un «qui ed ora».

Anche qui rinvango ovvietà. Questo pezzo m'è stato suggerito da Marco De Marinis come séguito di alcune mie «Ovvietà» sul teatro novecentesco pubblicate nell'Annale 22 di «Teatro e storia» (2001, con la data del 2000). Cercherò di seguire le indicazioni. Scrivo per il numero doppio, dedicato a Fabrizio Cruciani nei dieci anni dalla sua morte, della rivista che De Marinis dirige («Culture teatrali», 7/8, autunno 2002 – primavera 2003). Ricollegandomi alla fine di quell'altro scritto sulle Ovvietà, parto dunque dalla constatazione che di *histoire-bataille* ce ne sono almeno due, esempi ambedue di metodologie che cercano i paraocchi, quei finimenti inventati per restringere l'inquietante vastità del mondo alla sicurezza d'una serie di rettilinei. Credo che ben si adattino ad un discorso per Cruciani: indicano le due principali vie che egli nel far storia evita. Ed evitarle nel campo degli studi teatrali è forse ancor più difficile che altrove.

La prima nozione di *histoire-bataille* è quella ortodossa, coniata dalla «nouvelle histoire» come bersaglio polemico; la seconda è di fantasia, tirata per i capelli, ma carica anch'essa di implicazioni.

Fermiamoci intanto alla prima, continuando nelle ovvietà.

La polemica con la storiografia che si limita a connettere eventi salienti (in senso figurato: le *battaglie*), quand'è applicata alle arti tende ad alcune interessanti asimmetrie, che nel caso del teatro vengono elevate al cubo.

Nel campo della storia politica e sociale, non concentrare tutta l'attenzione sui soli documenti scritti, sui grandi avvenimenti e le discontinuità più drammatiche e profonde, sui soli protagonisti e sui centri del potere (in senso figurato: i protagonisti delle battaglie), vuol dire porre in primo piano il peso del tacito, dei fenomeni di lunga durata, di ciò che per la vita concreta degli esseri umani ha più valore e lascia di sé minor mole di documenti.

Lo stesso non accade nelle storie delle arti. La storia di un'arte, quand'è imperniata sulle sue opere eminenti, i suoi capolavori, i suoi *classici*, per sommaria che sia, non è proprio la stessa cosa di una storia sociopolitica trattata come racconto degli avvenimenti salienti. Si potrebbe sostenere, al contrario, che nella storia delle arti ciò che vi è di più simile a fenomeni di lunga durata siano proprio i cosiddetti capolavori. Non perché «durano» nella fama, ma perché lavorano a

lungo, si scavano canali nel modo di pensare e di sentire, creano continuità, contesti, territori e tradizioni.

Ne consegue che la routine delle arti, ciò che persistendo si trascina, sarebbe improprio paragonarla ad un fenomeno di lunga durata. Nel linguaggio comune può dirsi «tradizionale», ma non ha nulla di simile a qualcosa che del termine «tradizione» sia degno. Gli alti numeri e la larga diffusione non indicano necessariamente densità di presenza. A ben guardare, sono anzi le routines, le convenzioni, le mode, i record d'incassi i soggetti d'una *histoire évènementielle*, che diventa illusoria quando confonde la diffusione con la durata, il chiasso con l'influenza, la grossezza con la grandezza. Pensare ad esempio che Sardou, pur nel suo tempo, pesi culturalmente più di Ibsen altro non è che una *svista*, come quella dello scolaro che dovendo valutare un volume si ferma ad ammirare l'ampiezza della base, dimenticando di moltiplicarne l'area per l'altezza.

Se questo è vero, per il teatro già nascono problemi. Quando la storia del teatro – per la necessità di rivendicarne l'importanza – viene pensata come storia di un'arte fra le altre, pari alle altre per autonomia e dignità, le asimmetrie si moltiplicano. Quali sono i capolavori del teatro? Non sono soltanto i testi drammatici. Ma allora rischiano d'essere i *successi*. Di qui le storie del teatro che ripercorrono i successi in una sorta di giornalismo teatrale retroattivo prigioniero o parassita delle cronache, una storiografia di maniera simile alla maniera televisiva, quando il tempo trascorso viene raccontato attraverso un montaggio d'antichi telegiornali e d'alcune ricostruzioni filmiche di fantasia.

D'altra parte, la sequela degli spettacoli è sequela di eventi, cioè – alla fin fine – di rinomanze. E le rinomanze ci metton poco a collassare in dicerie. Non lasciano spazio a ciò che nella storia delle altre arti è spesso il sale della ricerca e della scoperta: il «capolavoro nel cassetto», l'opera «ingiustamente» sottovalutata, e – al contrario – il ridimensionamento alla luce dei gusti posteriori, cioè la continua revisione dei valori e delle gerarchie, dei «minori» e dei «maggiori». Queste revisioni possono sembrare futile gioco di canoni scolastici, ma sono innanzitutto un vivo laboratorio del senso storico, la battaglia in cui si vede a colpo d'occhio come la storia sia comunque storia del presente tramite il passato. Il giudizio presente e straniato, ovviamente, a quelle opere-avvenimento o opere-congiuntura che sono gli spettacoli spariti non è possibile applicarlo. È vero che degli spettacoli sopravvivono, nei casi fortunati (e a volte per caso), testimonianze, materiali, illustrazioni e cronache, testi e partiture musicali, disegni delle scene e dei costumi. Ciò che però non rimane è il modo in cui i differenti ingredienti si congiungevano, o meglio: si impastavano. Cioè quel che dei diversi ingredienti faceva un *opus*.

L'oggetto della storia dell'arte scenica è sempre uno spettacolo-ed-il-suo-pubblico, un attore-e-il-suo-spettatore. Ciò che noi studiamo, non è mai un'opera e sempre una relazione. La storia del teatro ha per ciò soggetti cangianti, che somigliano a quelli delle altre arti, ma si rivelano presto simili a quelli della storia tout-court, attenta alle relazioni umane, alle congiunture, basata sui documenti e non sulle opere del passato. Ed inversamente: somiglia ad una storia di accadimenti, ma d'accadimenti che si comportano come *opere*. La storiografia dei teatri, così, è spesso è la più futile, minore, localistica ed aneddotica delle storie, mentre d'altro canto può trasformarsi in un difficile ed estremo laboratorio storiografico, che mette a dura prova l'artigianato e il metodo di chi cerca di comprendere il senso del passato, spinto continuamente a dar conto e a darsi conto delle categorie di cui si serve ed a cui si appoggia.

Dal che si capisce (mi tengo sempre alle ovvietà cui ogni tanto è utile ritornare) come la sciocchezza di ridurre la storia dei teatri alla storia dei testi drammatici - che mutano preservandosi, pari a tutti gli altri testi - abbia le sue ragioni. Che sono appunto le ragioni della pigrizia, della rinuncia al senso storico, della debolezza di pensiero che fa marcia indietro quando il compito sembra troppo, sicché allo storico rinunciatario conviene arrendersi agli schemi della manualistica più corriva contrabbandandoli come concrete fasi storiche o come conflitti d'idee. Gli scaffali di teatro son colmi di libri che fan la smorfia alla storia, che non fanno una seria storia delle idee

teatrali, né tentano una documentata indagine delle pratiche e delle condizioni sceniche, ma l'una travestono nell'altra e viceversa. Si pensi, fra gli esempi più bassi, al modo in cui viene spesso usata la categoria del «Naturalismo» nella storiografia dello spettacolo novecentesco; o ai casi in cui la storia degli attori s'è preteso raccontarla scandita in fasi fissate sulla base delle discussioni, delle teorie e delle illazioni letterarie sull'arte del recitare.

Se a queste debolezze non si soggiace, quando si cerca di muovere il passo aldilà delle cronistorie, e si lavora, cioè, sui nessi storici e non sulle contiguità, ci si scontra con l'esigenza di reperire nella storia delle pratiche teatrali alcuni fenomeni che abbiano consistenza ma non siano stati selezionati esclusivamente dal setaccio del successo-insuccesso. Oggetti che in qualche modo stiano a metà fra il mondo delle idee e la particolarità dei singoli artisti o dei singoli spettacoli, che siano «cose», «opere» non coincidenti al cento per cento, però, con i gusti e i metri di giudizio di coloro che ce ne hanno trasmesso la notizia.

Fabrizio Cruciani, per esempio, puntò la sua attenzione sulla struttura della festa di corte rinascimentale, sull'edificio teatrale, sugli ambienti delle enclaves teatrali novecentesche con le strutture dei loro «studi» e delle loro «scuole». Ai più sprovveduti sembrò uno studioso non tanto del teatro, quanto dei suoi «contesti», quasi un sociologo. Non era che uno storico.

È vero che a voler fare seriamente storia del teatro ci si trova continuamente a sconfinare, ma non per la voglia di liberarsi da demarcazioni rigide ed eccessive. Al contrario: perché si cercano veri argini, una storiografica *contrainte*, e non si può non sperimentare il carattere vizzo ed improprio dei contorni già tracciati da una convenzione disciplinare nata da una branca egli studi letterari e poi divenuta indipendente - più per una serie di colpi di mano, per una federazione di eterogenee specialità, cresciute ciascuna all'ombra d'antiche tradizioni di studi, che non per una sintesi fondatrice.

La fatica di reinventare continuamente i contorni che orientino e scandiscano il proprio campo di indagine nel momento stesso in cui lo si indaga è una delle ricchezze degli studi teatrali. L'esatto opposto della facilità di cui in genere molto si approfitta, sfruttando il terreno vago che le convenzioni disciplinari mettono a disposizione per passeggiarvi a capocchia, senza impegno per la mente.

Fabrizio Cruciani, fra gli storici dei teatri, è uno di coloro che più ha contribuito a porre le basi per le ricerche difficili. Chi ripercorre le sue pagine sul teatro del Rinascimento e nel Novecento non può non rendersi conto del continuo rovello metodologico che lo spinge, ogni volta che affronta un angolo di storia, a tentare i fondamenti metodologici e le contraddizioni della storiografia teatrale generalmente intesa. Anche per questo i suoi scritti sono irti e non s'acquietano mai nel paesaggismo storiografico. I momenti di riposo li trovano semmai nel batti e ribatti degli *exempla*, e sfociano a volte – come con acutezza ha mostrato Claudio Meldolesi – in sprazzi di efficace e involontario lirismo.

C'è un'appassionata presa di posizione personale, un vero e proprio amore dietro quella storiografia che sfocia in sprazzi di lirismo. Ed è vero che quel nodo d'energia si raggruma nel termine *utopia*.

Il che però comporta molte ambiguità, e forse conduce a quella seconda ovvietà che ha a che vedere con l'altro possibile senso di *histoire-bataille*, uno slogan polemico divenuto così importante per la storiografia moderna che oggi, se non sbaglio, viene persino usato a contropelo come insegna ed etichetta di rinnovati studi di storia militare. Ma forzandolo, sfruttando il suo aspetto belligerante, esso può anche servirci per farci un'idea di ciò che a volte si nasconde dietro il paravento della ricorrente parola *Utopia*.

Lascio da parte, in una breve pausa, Cruciani. E parlo con Fabrizio. Di fatto, continuiamo a discutere, a scambiarci domande e sottintesi, perseveriamo nell'accapigliarci, benché siano

effettivamente sempre più rare le occasioni d'accapigliarci per ore, per intere giornate, come a volte ci accapigliavamo. Mi riesce assai difficile pensare a lui come a un morto. Figuriamoci se il commemorarlo, sia pure dieci anni dopo, può parermi credibile. Fabrizio è ancora talmente pugnace, malgrado tutto, che commemorarlo mi pare fuori posto. È un fastidio infantile, lo so, ma per quanto mi riguarda (ci riguarda) è un dato di fatto.

Ora, questo dato di fatto entra di nuovo in gioco per quella sua famosa insistenza su *utopia*. L'insistenza dei suoi scritti è niente rispetto a quella che si squadernava nelle schermaglie orali, dove ripeteva «*utopia*» col tono d'uno che aggiungeva «... e ho detto tutto!». Nei primi tempi mi pareva d'essere d'accordo. Col passar degli anni, m'è divenuto sempre più incomprensibile. Anzi, s'è trasformato in qualcosa per cui provavo insofferenza: «lascia perdere i passepartout!». Ma per lui non è stato mai un passepartout. «Hai letto Bloch?», ribatte per tutta risposta. «Sì, ma che c'entra? Lascia in pace Bloch».

Di discussioni a quattr'occhi durate senza requie giornate intere ne avemmo cinque o sei, nei nostri tempi. Sempre nate da occasioni piccole, da un termine che all'uno o all'altro pareva usato in maniera imprecisa o – appunto – come passepartout (l'ultima partì da «immaginario collettivo»), poi crescevano, si avvolgevano sulle implicazioni e le differenze nel modo di sentire, mettevano in gioco le nostre diverse formazioni, gonfiavano critiche e fastidi, si mangiavano il sonno e finivano il giorno dopo.

Cominciavamo con l'ovvia coscienza d'una complicità intellettuale, finivamo torvi, sull'orlo dell'offesa personale, lontani dall'occasione di partenza, pur restando sempre sul terreno degli studi e del metodo. Ci lasciavamo in tronco, quando avevamo entrambi la sensazione che c'era davvero troppo da dire. Avevamo passato le ultime ore a ringhiare l'uno contro l'altro, ognuno posto di fronte ad un'incorreggibile testardaggine, fino a non poterne più.

Alcuni dei nostri compagni più giovani, quando ci abbandonavamo ad uno di questi interminabili corpo a corpo su tutto e su niente, ci osservavano con un misto di biasimo e costernazione, come se ci vedessero sviliti, ridicoli, in preda ad un brutto vizio.

La cosa davvero ridicola era che di quel vizio sia lui che io siamo sempre andati fieri, come se fosse un raro privilegio.

L'altra cosa ridicola è che tutte e cinque o sei le volte, incontrandoci dopo un giorno o due di freddezza, si replicava lo stesso dialogo, con le stesse battute diversamente distribuite: «Ho ripensato alla discussione dell'altro giorno...». Silenzio dall'altra parte: non vorrà mica ricominciare! «...mi son fatto l'idea che in realtà avevi ragione tu». «Ah no, ti sbagli: ero io fuori strada. Come mai non m'hai avvertito che stavo prendendo un abbaglio?». Sì: tipico dialoghetto da Commedia dell'Arte, assolutamente ridicolo. Lui ha appena superato i cinquant'anni. Io ormai i sessanta. Ma sono queste ridicolaggini da ragazzini a dar luce agli studi. Altrimenti perché?

Utopia, invece, è rimasta in sospeso. Su questo non ci siamo mai accapigliati. Non ne abbiamo avuto il tempo.

La difficoltà e il fascino della storia del teatro, alla fin fine, è nel raccontare un paese che sotto la copertura dei beni artistici e culturali è fatto tutto di estremi, dove le realtà più svilite vivono in simbiosi con le più nobili; dove il più tepido passatismo sta accanto ai ghiacci e ai fuochi delle rivoluzioni, e i più arditi esperimenti di libertà non patiscono nell'intrecciarsi ai numerosi casi d'intimo asservimento e alle più solenni mediocrità. Un paese, insomma, composto solo di periferie e territori che affacciano sul vago, senza terre di mezzo. Sicché, a seconda di come lo si guarda, può essere esiguo o vastissimo, e alcuni possono viverlo, percorrerlo, studiarlo in tono minore, come in una razzia, una scampagnata o una carriera. E per altri è invece un microcosmo carico di difficoltà, di presagi e sfide intellettuali. Un microfuturo virato al presente.

Come parlare, ad esempio, di «utopia» per Stanislavskij o Copeau, per il Living o Grotowski o l'Odin Teatret, per il teatro di Brecht o per quello di Brook o della Mnouchkine? Che diamine c'entra questo vocabolo utopistico, quando si tratta di teatri detti e fatti? Ci sono stati, ci sono, materialmente realizzati, né più né meno d'un teatro di Broadway o d'un qualsivoglia Teatro Nazionale.

Che cosa si vuole dunque intendere parlando del loro carattere «utopico»? Che non tutti realizzarono tutte e sempre le loro intenzioni? È un po' poco. Anzi, è niente. Non c'è artista, né compagine di artisti, né organizzazione culturale, né ditta o impresa commerciale che realizzi tutte e sempre le sue intenzioni. Si vuol dire, allora, che per i teatri cosiddetti *utopici* proprio nel non realizzato stava o sta l'essenziale? Non è vero. Non lo è quasi mai. Ed anzi in molti casi si può constatare che quel qualcosa definibile «essenziale» s'è fatto cosciente *a posteriori* mentre nelle enunciazioni e nei progetti non c'era.

Oppure si vuol dire che non s'adattano alla vita pratica del teatro? Ma dove caspita vivono e durano – per il tempo che durano - se non nella *pratica*? Sono teatri ben concreti e precisamente organizzati. Segni, semmai, e non sogni.

Viene subito un'obiezione: e Appia, Craig, Artaud, per esempio? Qui – sembra – ci troviamo di fronte a vere e proprie utopie, modi d'essere del teatro che – almeno questi – sembrano fatti solo di libri e visioni, metaforiche isole, non-luoghi, visto che «*hormis quelques cas très isolés, les pays de l'Utopie sont toujours situés dans une île*» (come dice con un bel gioco di parole la presentazione, credo di Umberto Eco, d'una recente edizione del cinquecentesco *Isolario* di Benedetto Bordone), e visto che l'isola «*est perçue comme un non-lieu*».

Ma non tutto quel che non viene realizzato vuol dire ch'è irrealizzabile e che potrebbe abitare solo isole metaforiche. Quelle pagine non sono essenzialmente diverse da quelle di Stanislavskij o di Brecht o di Grotowski, che se uno le leggesse senza sapere quel che Grotowski, prima di *parlarne*, aveva *fatto*, sembrerebbero le astrazioni del più estremista, del più sognatore, del più lontano dalla realtà fra i fabbricanti di teatri irreali.

I libri di Appia, Craig o Artaud (per limitarci a questi pochi esempi) in un ipotetico «isolario» teatrale non ci entrerebbero mai. Sono profondamente diversi da libri d'Utopia. Sono pagine di buon senso, nemiche del senso comune, teatri-in-forma-di-libro che pur non essendo cresciuti da un'enclave teatrale non contraddicono affatto, in linea di principio, la possibilità pratica di fondarla. Che non l'abbiano fondata vuol dire soltanto che nelle loro contingenze storiche non l'hanno voluta o potuta fondare, non che *comunque*, per il loro carattere e la loro natura, non avrebbero potuto. La storia delle enclaves teatrali del Novecento sta lì a dimostrarlo. Così come facilmente dimostra la visione comparata dei teatri-in-forma-di-libro novecenteschi. I quali, a ben vedere, sono modi per realizzare materialmente, per altra via, quel teatro che la mancanza di mezzi – mancanza d'un ambiente solidale, più che di risorse economiche – non permetteva di realizzare altrimenti. Basterebbe, per convincersene, l'esempio del Brecht scrittore e teorico, fingendo, in un esperimento mentale, che fosse tutto lì. E poi andare a vedere, dopo l'esilio, il Brecht del Berliner.

Utopia vuol dire non-luogo o nessun luogo. E i teatri, anche i più cosiddetti *utopici* del Novecento, sono invece appunto *luoghi* così ben marcati da essere enclaves. In alcuni casi, luoghi tutti in libro; moltissime volte, al contrario, luoghi tutti messi in pratica senza l'alone di teorie rammemoranti e corroboranti. Questo sarà anche una maniera un po' troppo spiccia di argomentare, non godrà delle sottigliezze sulle multiformi funzioni ed i multiformi aspetti dell'utopia, sui suoi diversi gradi di realtà, come stimolo, orientamento e materializzata speranza. Ma dovrebbe dissuadere dall'uso d'un termine tanto ricco di armonici quanto privo di congruità come «utopia».

Perché non dissuade?

Per un ragionamento filisteo, prima di tutto. E per il suo rovescio.

Il ragionamento filisteo sottintende che quei teatri – sì, d'accordo, reali, realizzati, materialmente esistenti – sono però esempi isolati che per definizione non determinano un mutamento del sistema teatrale. Sono *anomalie*, più che *avanguardie* d'una nuova norma. Questo non promuovere un diverso generalizzato sistema sarebbe un sintomo del fatto che *non s'adattano alla realtà*. A volte sono teatri longevi e solidi – si pensi al Living, o all'Odin che nel 2004 compie 40 anni – ma si continua a sottintendere che la concreta pratica della vita teatrale è tutt'altra cosa. La realtà pratica viene così ridotta ad una nozione che ha a che vedere con le *pratiche* per gli assessorati e i ministeri della cultura, e l'efficacia dei fatti anomali viene negata in nome dei correnti criteri di fattibilità, questi sì davvero astratti.

Il rovescio del ragionamento filisteo considera anch'esso la diversità come una sconfitta, per tutto ciò che di essa resta eccezione, anomalia, senza mutare l'assetto generale. Ma indora la «sconfitta» con la patina dell'utopia, come se fosse un segno di grandezza spirituale, il frutto di un rigore che per non scendere a compromessi accetta la sterilità o la paralisi addirittura. Non appena grattiamo la superficie di questi apparenti riconoscimenti di nobiltà e virtù, vi scopriamo sottostante lo stesso ragionamento filisteo che assimila l'anomalia ai sogni.

E questo – anche questo – è *histoire-bataille*, un'espressione che potremmo utilizzare per indicare quel modo di pensare che continuamente si domanda chi vinca e chi perda, quali idee e quali forme abbiano prevalso, e quali invece abbiano dovuto soccombere. Come se fosse ovvia un'ovvietà che invece tale non è: e cioè che la vita della cultura e delle arti vada pensata secondo i paradigmi della lotta politica. Come se fosse, in altre parole, un problema tutto di potere e non soprattutto di potenzialità.

L'uso automatico di simili paradigmi può essere pernicioso, può giustificare comportamenti ambigui dal punto di vista dell'etica e grossolani dal punto di vista storiografico. È alla fin fine irragionevole, ma non si può negare che abbia delle ragioni. Sarebbe troppo lungo elencarle. Basterà riassumerne tre.

La prima generalissima, relativa a tutte le storie delle arti: quando cominciarono ad essere pensate in termini propriamente *storici*, non più cioè come succedersi di avvicinati e decadenze rispetto a canoni estetici considerati assoluti, parve naturale giudicarle alla luce dei loro contesti storici, come se fossero specchi dei loro tempi, tersi, fedeli, cristallini, rivelatori; oppure appannati, distorti, ingannevoli o truccati. Se c'è un progresso o comunque un mutamento storico, parve naturale pensare, si potrà valutare quanto l'arte lo preannunci o lo incorpori, e quanto invece lo ignori. Quanto corra al passo con i tempi o li preceda, e quanto invece si isoli o si attardi. Certe forme vennero giudicate non più imperfette o brutte, ma *superate*. Esagerando questo modo di vedere, la storia viene concepita come una corsa, dove il punto di riferimento è chi sta in testa. Tant'è che l'aggettivo «moderno» e l'attribuzione di «modernità» sono penetrati nel linguaggio critico con una prepotenza tale da apparire naturale. Oggi neppure si ride quando nelle pagine dei critici più seri ed acuti capita di imbattersi in frasi che additano come ammirevole la «modernità» di Dante o Cavalcanti, di Shakespeare o del *Libro di Giobbe*, o quando vengono sottolineati certi tratti «straordinariamente moderni» dell'uno o dell'altro antico artista. A far ridere, ovviamente, non dovrebbe essere l'ammirazione, ma il fatto che essa non trovi modo di esprimersi altro che ricorrendo alla categoria del «moderno», che assomiglia sempre meno ad un concetto e sempre più ad una vaga metafora, un ineffabile «gruppo di testa» d'una immaginaria corsa a tappe.

Una seconda ragione per l'uso esagerato dei paradigmi di battaglia ha a che vedere soprattutto con i comportamenti delle avanguardie novecentesche, benché inizi dalle battaglie romantiche. I «manifesti», le polemiche, i movimenti artistici hanno quasi sempre adottato il linguaggio delle lotte politiche, adottando l'impeto retorico rivoluzionario, e suscitando di rimbalzo manifesti avversari in stile moderato o reazionario. Hanno spesso decretato la «morte» di certe forme e certi linguaggi e inalberato bandiere per lotte di annientamento o resistenza. Strumenti retorici efficaci e strillati, la cui efficacia, però, dovrebbe far risaltare la finzione. Si fa come se si

trattasse d'una lotta per il potere. Non lo è. In genere è una lotta per non essere rifiutati o ignorati, contro l'intolleranza e l'indifferenza.

Le cronache delle arti parlano a volte di vere e proprie «battaglie», quando la differenza delle idee e dei gusti sfociò in quelle che fuor di metafora furono risse. Ma risse che, subite o provocate, davano alla metafora della battaglia per il sopravvento artistico un qualcosa di apparentemente sostanziale.

Ciò non toglie che il Novecento abbia conosciuto numerosi casi in cui la metafora delle battaglie artistiche sembrò tragicamente materializzarsi, creando eroi che hanno pagato con l'emarginazione, la povertà, la prigionia, l'esilio o la morte le proprie scelte. Sono però violenze che appartengono a ben altre storie, a quelle dei potenti e delle loro vittime, non agli scontri di avversarii l'un contro l'altro armati.

Una terza ragione, particolarmente forte per il teatro, deriva dalla stretta connessione fra la produzione artistica e la politica culturale di sostegno, con le sue leggi ed i suoi regolamenti. È ovvio che se la vita materiale dei teatri dipende in massima parte dal flusso delle sovvenzioni, i punti di vista che ispirano il quadro generale di riferimento, irrigidendosi in graduatorie, saranno oggetto di una lotta politica. Sicché sembra che una battaglia sia stata vinta o perduta a seconda che sia o no riuscita a trasformare le proprie vedute in articolo di regolamento.

Il paradigma «battaglia» impiegato per comprendere e raccontare la storia recente del teatro finisce per suggerire un'indebita analogia fra le enclaves teatrali e i casi in cui una cosiddetta utopia tentò di calarsi sull'intero di un corpo sociale, coi conseguenti bagni di sangue. Si ragiona della parte come se fosse un tutto. Il paese del teatro è un «a parte» sociale, e in esso le enclaves sono degli «a parte» ulteriori. La loro funzione, se si può parlare di funzioni, non consiste nell'essere avanguardie d'un generale mutamento, ma al contrario nel contestare, nel bucare la forza pervasiva delle generalizzazioni. Ossia, nel creare nelle dimensioni dei piccoli e piccolissimi numeri alcuni modi di vivere il teatro – come teatranti e come spettatori – che i grandi numeri non permettono.

L'irragionevolezza del paradigma del «chi vince? chi perde?» emerge pienamente quando si fa caso a ciò di cui esso nega il senso. C'è infatti un'altra lotta, che la retorica delle battaglie tende a far dimenticare, la lotta per proteggere le scintille dall'egemonia del degrado. Nei territori teatrali è questa, probabilmente, la sfida più importante. Certo è la più urgente. Il pericolo vero, infatti, la vera perdita, non sta nel non prevalere, ma nel lasciare le scintille svanire.

Scintille? È anch'essa una metafora quanto mai ambigua, usata di solito sia per indicare la minuscola causa d'un grande incendio, sia per designare quel seme d'incandescenza che, preservato, permette a distanza di tempo di tornare ad accendere piccoli fuochi in ambienti e tempi tiepidi. È questo seconda faccia della metafora, ovviamente, che qui ci interessa. Indica bene quei valori laterali, quei resti marginali e solitamente incogniti che la pratica teatrale comporta in quanto pratica d'incontro, di relazioni, di non menzognera finzione.

Nei periodi in cui il teatro emerge come un valore che supera di gran lunga il suo normale alveo di divertimento e mostra d'arte, di commercio o vivente museo, quando assume il carattere d'una zona libera in cui è possibile praticare estremismi non distruttivi, sono i suoi «resti» o il suo «plusvalore» ad emergere in primo piano.

Allora c'è un modo ricorrente di pensare: non il teatro come territorio da riorganizzare, ma come una pratica fuori uso dalla quale estrarre sostanze da mettere diversamente in gioco. Come uno che volesse comprare gli strumenti a fiato di un'orchestra non per suonare le loro musiche ma per estrarne l'ottone, diceva Brecht.

È ovvio che nel momento in cui si pensa il teatro come se fosse «fuori uso» e per questo si avvalora quel che di esso si può diversamente usare, ciò che conta è solo preservare le potenzialità del teatro, non ristabilire il profilo del suo sistema. Si tratta di diversità che hanno solo bisogno

d'esistere, non di definirsi eccezioni che contestino o mirino a sostituire la regola. Il loro gioco avviene su un altro piano.

Questo non vale soltanto per chi fa teatro, ma anche per chi lo studia.

Negli anni del cosiddetto «riflusso» teatrale, quando uno stato apparentemente d'eccezione frana apparentemente nel ritorno alla «normalità», spesso si fa forte la tentazione di domandarsi come mai tutto non sia cambiato, come pareva (ci si illudeva) che stesse cambiando. Il paradigma delle battaglie torna ad occupare il ragionamento: interroga le pretese ragioni d'una pretesa sconfitta. È uno dei modi in cui il paradigma mostra la sua forza deleteria. Ciò che soffoca le potenzialità che sono il «resto» e l'anima del teatro, quand'esso è o può essere considerato un oggetto fuori uso, non è certo il loro essere minoranza, ma l'essere oggetto di distrazione.

E forse si può dire che ciò che ha fatto del teatro, nella nostra cultura, un fenomeno tanto sproporzionatamente interessante, è proprio il fatto di poter divenire ricettacolo di scintille che non si fanno incendi.

L'*histoire-bataille*, nel suo secondo senso, tutto questo non lo vede. Pensa ai sistemi – vincenti o perdenti - non a ciò che fora i sistemi per affacciarsi altrove.

Per queste punte che bucano il telone del teatro, che non sono disegni di nuove forme estetiche ed organizzative, e neppure armi per distruggere le forme esistenti; che servono unicamente per guardare altrove a partire da una postazione teatrale; e che non sono luoghi immaginari, ma ben concrete postazioni e punti di vista, occorrerebbe una parola. Ma è ovvio che spiegarsi diventi difficile. «Enclave» è un termine troppo geografico. «Scintilla» certo non va bene, con tutto quel che ha di sentimentale. Credo che suppergiù fosse precisamente questo che Fabrizio Cruciani cercava di spiegare usando la parola «Utopia», carica di equivoci, ma priva di germi sentimentali. Una parola tutto sommato sbagliata? Era perfettamente d'accordo: sbagliatissima! E continuava ad usarla.

La sua testardaggine era d'un tipo del tutto particolare. Quando gli riusciva difficile spiegarsi, preferiva sbagliare che tacere.

Regia e ...

Il Novecento teatrale viene definito “il secolo della Regia”. Il secolo è finito. Il termine Regia non si sa ancora bene che cosa contenga.

Nel contenitore c'è una gran confusione. Manca un nocciolo centrale di tecniche o pratiche condivise; non c'è una fenomenologia dai tratti costanti. Ciò che resta stabile è forse soltanto l'indicazione d'un posto di comando. E anch'esso non dappertutto. Istruttivo, al proposito, il divertente *Incubo del regista*, un diario (pubblicato da “The New Yorker”, 3/6/1996 e in Italia nell'antologia de “L'Internazionale” intitolata *In prima persona*, 1998) che mostra il regista britannico Michael Blakemore spaesato e spodestato al Variety Arts Theatre di New York. Non l'insuccesso, ma la perdita d'autorità è il vero incubo del regista. Che cosa resta, della Regia, se si mette in dubbio anche la sua logica del potere? Quasi niente, soprattutto se si pensa al prestigio che “Regia” assume nelle lingue in cui – come in italiano - non si confonde con la semplice “direzione scenica”. E dal non confondersi trae una particolare velleità di significato.

La velleità è talmente forte che oggi non c'è praticamente spettacolo per il quale non si parli Regia. Ci sono persone che presentano la propria patente di “registi” come potrebbero esibire un grado militare o ecclesiastico. O un diploma professionalizzante. Altre hanno il diritto di definirsi registi di professione per il semplice fatto d'aver diretto alcune recite. Altre ancora, per essere i leader o i fondatori di compagnie teatrali: “se il regista è leader – sembrano sottintendere – vuol dire che chi è leader è regista”. Ci sono attori che recitano da soli e trovano giusto nominarsi anche registi del proprio spettacolo. E si chiamano registi anche coloro che son bravi maestri e allenatori d'attori. Ci sono persino scuole teatrali con tanto di classi di Regia, e stage, master, seminari, in cui pare si sappiano addirittura scalettare i contenuti oggettivi del sapere registico come arte e mestiere a se stante.

Regia è quindi una parola che continua ad esser viva, forse proprio perché non dice nulla di preciso, e resta come una questione da dirimere, come una lite non sedata.

In quanto questione, non in quanto tradizione, s'è trasmessa dal Novecento al Duemila.

Per questo, ora parleremo di due libri da poco pubblicati: *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé* di Franco Ruffini e *La nascita della regia teatrale* di Mirella Schino. Ambedue del 2003, apparsi da Laterza, l'uno nella collana «Percorsi», l'altro nella «Biblioteca Universale»; 15 euro l'uno, l'altro 22; pagine 149 e 218. Sia l'uno che l'altro si piazzano al centro della lite della Regia.

Quand'io cominciai a studiare teatro, una quarantina d'anni fa, il tema teorico della Regia e della sua storia era centrale e – paradossalmente – ancora storiograficamente d'avanguardia. Ci si divideva fra coloro che lo consideravano come una frattura e coloro che invece lo vedevano come il semplice prosieguo, più o meno aggiornato, delle normali pratiche della messinscena, del capocomicato, della direzione scenica. Si litigava, ad esempio, su Antoine: potevamo considerarlo uno dei primi registi, oppure si doveva considerare la Regia come una rivoluzione estetica di tutt'altro genere, vicina innanzi tutto all'utopia? E Leone de' Sommi o Bernini o Domenico Barone marchese di Liveri, formidabili inventori di spettacoli concepiti come opere d'arte figurativa in movimento, nel Cinque, Sei e Settecento, potevamo o no dirli registi? D'altra parte, non aveva forse ragione Ejzenštejn, nato come regista teatrale, allievo di Mejerchol'd, quando diceva che “il cinema era il livello attuale del teatro”? E ancora: il concetto estetico di Regia era compatibile con la pratica del cosiddetto realismo, cioè della verosimiglianza scenica?

I libri di Ruffini e di Schino, malgrado tutte le loro differenze, hanno in comune uno stesso modo di piazzarsi al centro della lite della Regia: di quelle vecchie discussioni che allora a noi sembravano tanto serie, non se ne occupano proprio, e quando vi passano accanto distolgono subito lo sguardo come se si trattasse di futilità. Loro s'occupano di estremismi e del resto quasi non si curano.

Raccontano storie appassionanti. Per ambedue la prima mossa è un dribbling.

Stanislavskij è considerato uno dei padri fondatori della Regia. D'accordo. Ma la prima domanda che Ruffini si pone non riguarda la scena, ma la portata della parola "maestro": si chiede se Stanislavskij non possa forse essere visto non solo come un maestro di teatro, ma come un maestro tout court, un maestro del pensiero novecentesco. In quale campo, se non solo nel teatro? In una sorta di yoga estratto dal lavoro teatrale, che può convivere con l'esercizio artistico, ma che è valido anche al di fuori dell'arte, come modello di lavoro dell'individuo su di sé, e "trascende lo spettacolo, in entrambe le direzioni. Del prima e dell'oltre". Torneremo su questa distinzione. Ma è evidente che al primo vento, già nella prima pagina, il libro salpa dalle scene verso la "zona di confine fra *corpo e anima*".

Mirella Schino da quella zona non sembra affatto impressionata, né sembra nostalgica d'abbandonare le scene con i loro spettacoli. Il suo dribbling è un altro: le scene non sono tutte della stessa natura. Alcune – dice – non furono (soltanto) rappresentazione, ma ebbero "la consistenza, la molteplicità, l'interna diversità proprie della materia organica [...] appositamente creata *ex-novo*". In pratica, Schino muove da un'ovvietà anche lei – che Regia implichi l'idea d'uno spettacolo d'autore, opera d'arte unitaria – ma invece di indagarne l'estetica, invece di metterla a confronto col cinema o l'arte o la letteratura, la confronta col suo contrario e il suo precedente: lo spettacolo incentrato su un attore solo. Si chiede se la nascita della Regia teatrale non sia forse il dilatarsi all'intero spazio scenico di ciò che i grandi attori-creatori di matrice ottocentesca facevano con la loro presenza personale in scena. I profeti della Regia, dice, adoravano quegli attori e ne odiavano gli spettacoli, tant'è che cominciarono a far funzionare l'intero spazio scenico come un organismo corporeo compatto, quasi che gli individui fossero esplosi per ricomporsi in un superorganismo - e il corpo divenisse il campo d'un sistema di diffrazioni. In altre parole: la Regia sarebbe nata quando il corpo-individuo, come unità di misura, venne detronizzato.

È una di quelle tesi che, una volta dette, hanno una loro indubbia evidenza.

Strane evidenze. Come quando nel libro di Ruffini, per esempio, si dimostra che gli scritti teorici e quelli autobiografici di Stanislavskij sono pensati come strati sovrapposti che andrebbero letti in trasparenza, come una partitura musicale che si legge da sinistra a destra e insieme dall'alto in basso. L'insieme degli scritti di Stanislavskij si presenterebbe quindi come un complesso integrato, in cui ciascun pezzo ha una sua indipendenza, ma serve anche per prestare soccorso all'altro: uno sforzo generoso e intricato per ottenere un equivalente dell'esperienza tramite la scrittura. Cioè la materializzazione d'una contraddizione in termini, ché non si saprebbe quale altro nome dare al tentativo di restituire, con le parole e il racconto, il "sapere tacito" dell'artista: proprio ciò che per definizione non s'affida né a parole né a racconti.

È il modo di guardare di Ruffini e Schino che innanzi tutto interessa. Sono sguardi precisi ed acuti, secondo le regole dei buoni studi, ma sono, preliminarmente, sguardi accesi, appassionati delle lontananze che intravedono e lasciano intravedere al fondo dei discorsi. Per questo trascurano il panorama e si concentrano su un solo angolo. Quegli angoli son scelti molto bene, sono angoli in cui tessono il loro nido certi strani ragni che non saprei chiamare altrimenti che "mistero".

Schino non esita a dire: "la creazione dello spettacolo come nuova materia vivente è una forma di ribellione verso l'ordine creato". È la conclusione d'un capitolo intitolato "Esperimenti sull'organicità". La riga seguente aggiunge: "Non sempre trascendere il teatro vuol dire fuoriuscirne". Sta discutendo con Ruffini?

Ciò che dà tensione al libro di Ruffini su Stanislavskij è l'avventura d'un insegnamento le cui parole scorrono sotto le parole scritte, un sistema per il lavoro dell'attore che di fatto delinea un sistema d'orientamento per un lavoro dell'individuo su di sé. Si potrebbe dunque pensare alla pratica teatrale come ad un mezzo, ad uno strumento per andare altrove, senza preoccuparsi più dello spettacolo e della sua arte. "Arte come veicolo", dopotutto, era lo slogan dell'ultimo Grotowski, che parlava apertamente della pratica teatrale, quando raggiunge certi sottili livelli di precisione, come d'uno yoga, d'una via iniziatica sganciata dalle grinfie dottrinarie e religiose.

Alla "nera libertà del teatro" di cui parla Schino, Ruffini contrappone la luce ferma d'una via che assomiglia ad una via di conoscenza. Parla d'una dimensione arcaica che appare ad alcuni come una vocazione originaria del teatro, e Schino sembra rispondergli a distanza che della biomeccanica di Mejerchol'd, per esempio, sembra sfuggirci l'essenza, una "*selvaggia* levità di ritmo" (il corsivo è mio).

Vocazione "arcaica" equivale a vocazione "selvaggia"?

Sia Schino che Ruffini - la prima esplicitamente, facendone un motivo guida, il secondo sottintendendolo - inquadrano le loro indagini sullo sfondo d'una "fame di vita" che pervade certe esperienze teatrali all'inizio del Novecento. Quale che sia il significato preciso di "fame di vita", una cosa è chiara: che contraddice la superficie della pratica teatrale. Perché su questo, almeno, dovremmo esser tutti d'accordo: che il teatro, in linea di principio, è finzione.

Questi nodi e problemi, per la maggioranza di coloro che fanno normalmente teatro, che ne fanno storia o teoria, non esistono neppure. Giustificatamente, perché non riguardano l'ambiente del teatro nel suo complesso. L'abbondante vivacità del teatro sembra non abbia granché a che fare con i problemi che nelle storie degli estremismi sembrano vitali.

Vitali lo sono veramente, malgrado le apparenze.

Nelle arti, a differenza di ciò che accade in altri rami, l'estremismo non è una malattia infantile. È il punto dove si fa la storia. Un punto d'arrivo. È la forza dell'età adulta, segno e fonte di salute, ciò che giustifica e fonda il valore d'un insieme di pratiche, del loro artigianato, persino della loro routine. Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti - che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico - a creare quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d'esistenza, un valore, li accredita prima con l'eccesso e lo scandalo, poi col prestigio.

È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano "normali" e preludono all'asfissia. Per ciò, fra i compiti di coloro che studiano, dovrebbe esserci anche il lavoro sui punti estremi, in stato nascente, in genere non-visti, in cui si fabbrica non solo la *qualità*, ma anche il *valore*.

In sociologia, i fenomeni *in statu nascenti* sono prodromi e preannunci. I teatri in stato nascente sono invece una conquista d'arte, o - se si vuole - spirituale. Punti d'arrivo, non certo la premessa ad un'organizzazione diffusa e regolare.

La confusione legata alla nozione di Regia dipende soprattutto dal fatto che con questa parola si indica un eccesso e nello stesso tempo una delle più funzionali normalità del teatro nei suoi assetti produttivi novecenteschi. Per un trucco ottico, la normalità si incolla all'eccesso come se fossero l'una il sedimentarsi o la base d'appoggio (o il tradimento) dell'altro; l'una le pendici e l'altro la vetta, mentre si tratta di fenomeni ben poco connessi, virtualmente collocati in regioni lontane sette mari.

Conviene intendere con la parola Regia un modo di produzione adatto alla modernità dell'industria dello spettacolo, corrispondente alla creazione di spettacoli da replicare a lungo, dalla partitura fissa, che al limite può persino essere indipendente dai suoi interpreti, come la coreografia per un balletto o il programma di messinscena di un'opera lirica? Si può dire che la Regia sia il

nome da dare alla cura d'un allestimento scenico che sappia essere rispettoso del testo dell'autore, che sappia interpretarne criticamente l'indole e la poesia, che sappia corredarlo d'un congruo gusto figurativo?

Ma sì! Perché no? Basta intendersi. Purché non si faccia d'ogni erba un fascio e non si confonda la Regia come pratica d'un eccesso con la Regia come buona regola del teatro e della sua estetica.

“La Regia è un'altra cosa”, rispondeva Orazio Costa a chi gli chiedeva come mai nelle locandine dei suoi spettacoli non volesse più comparire come regista e solo come responsabile del “coordinamento scenico”. Aggiungeva: “una regia non è che la si possa metter su in una ventina di giorni o un mesetto di prove, dopo aver scritturato gli attori che servono”. Sottintendeva: a me non la lasciano più fare; non va d'accordo con la normale produzione. Lo so che quello di Costa, per alcuni, è un nome stantio. Eppure... Si era agli inizi degli anni Settanta del Novecento. Costa era stato, assieme a Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina (e Gianfranco De Bosio, Giovanni Poli...), uno dei capofila della Regia italiana, fin dall'immediato secondo dopoguerra. Mentre lui lasciava cadere, per sé, la qualifica di regista, i registi si moltiplicavano e le regie si sbizzarrivano. Classe 1911: aveva 5 anni meno di Visconti, 10 più di Strehler e Squarzina. A differenza di loro, in breve declinò. Ma non perse mai l'autorevolezza del maestro d'arte e l'acutezza di giudizio dello spettatore che pensa con la sua testa, molto spesso a lato del pensiero comune. Quand'era giovane, aveva fatto in tempo ad assistere al lavoro di Jacques Copeau e soprattutto a vedere uno spettacolo di Evgenij Vachtangov, il *Dibbuk* di An-ski, che Vachtangov aveva realizzato a Mosca all'inizio del 1922, meno d'un anno prima di morir giovane. Lo spettacolo s'era conservato nei decenni, cambiando attori ma non l'essenza della sua regia. E Costa poteva parlarne come della sua più potente esperienza di spettatore. Aveva visto qualcosa come un organismo restaurato, ma quell'organismo – diceva – a distanza di anni dalla morte del suo primo autore, era ancora in grado di conservarne non solo l'eccellenza, ma soprattutto l'*entusiasmo*. Lo confessava apertamente: era stato il contagio di quell'entusiasmo ad individuare la sua vocazione teatrale; a coltivare in lui il sogno di un teatro impossibile e sempre deluso; a nutrire le sue lunghe amicizie con Barrault o con i fratelli Kanze, i grandi interpreti del teatro Nô.

Non prendiamola, questa parola, alla maniera stanca e fastidiata, come se “entusiasmo” fosse un atteggiamento ingenuo, giovanile, una sorta di romanticismo o di sentimentalismo. Ha semmai a che vedere con la vocazione, e per un artista è altrettanto importante dell'indipendenza. È sufficiente a farci toccare almeno con un dito che cosa potesse essere la Regia-rivoluzione, il teatro dell'eccesso. Mejerchol'd – come Vachtangov - era stato giovane allievo-collaboratore di Stanislavskij. Negli stampini della manualistica è visto come il suo avversario (chi sa poco o niente sia dell'uno che dell'altro, usa contrapporli in base al rifiuto o meno del cosiddetto Naturalismo). Ma Mejerchol'd aveva detto e ripetuto che l'essenziale era altrove, nell'entusiasmo che Stanislavskij iniettava nel lavoro. Non era un'emozione, ma una preconditione tecnica. Diceva: “per ottenere qualcosa bisogna prima imparare a entusiasinarsi”. Imparare: come s'impara una lingua? Sì, come si impara e si pratica continuamente una lingua. Schino è drastica nell'affermare che questa educazione alla pre-tecnica dell'entusiasmo era la cosa principale che Stanislavskij aveva “inventato”.

Fin dai primi anni del Novecento, o meglio: fin dagli ultimi del secolo precedente, nel modo comune di pensare e persino di dire, nei piccoli laghi delle scene europee, era ben chiara la differenza fra le due speranze del teatro. Da una parte la speranza di trasformarlo in un'arte degna, di metterlo al servizio della poesia drammatica, oppure al servizio della pedagogia, o della propaganda o della coscienza politica. Dall'altra una speranza fine a se stessa, senza nome, più eccesso che virtù, tipica di alcuni solitari del teatro dei quali si parlava cercando immagini esagerate: “profeti” o “anacoreti”, pazzi guerrieri d'un torneo d'ombre, uomini in cerca del Graal, i protagonisti allampanati d'una “Crociata delle lunghe figure”, donchisciotte.

Gordon Craig, nel presentare al pubblico l'indice dei suoi giorni (aveva 84 anni: *Index to the Story of my Days*, London, Hulton Press, 1957), parlava della follia che sentiva abitare in sé fin dagli anni della giovinezza, di certi suoi sintomi fisici, fortunatamente non prevaricanti, e concludeva la sua Premessa ricordando la durezza con cui lui ed altri "folli" del teatro eran stati trattati. Usava, per spiegarlo, un'infantile e infame canzoncina, quella del vecchio che aveva una vacca che stava morendo di fame. Il vecchio prende allora il suo violino dai dolci imbrogli, e suona e canta una ninna-nanna: "Guarda qua, buona vacca, guarda qua! / Che l'erba cresca non è ancora il caso. / Guarda qua, buona vacca, guarda qua!".

Craig era un vecchio crudele, nel senso di chiaroveggente. Gli piaceva questo crudo impasto fra la musica sentimentale, la voce bella, il dolce violino e il muggito d'una morte per fame. Forse era un po' troppo sarcastico (o chiaroveggente) per il giovane intelligente che negli ultimi anni seppe raccogliere le sue parole. Il giovane, è ovvio, propendeva più alla commozione che alla crudeltà.

Ferruccio Marotti premise così ad uno dei libri più influenti per gli studi italiani sulla Regia teatrale (*Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, pubblicato da Bulzoni nel 1966), non la canzoncina inglese del vecchio e della vacca, ma un verso tedesco: "quando il tessitore paralizzato sogna di tessere". "Quando il tessitore paralizzato sogna di tessere" Marotti l'aveva usato come esergo, qualche anno prima, anche per il suo libro del 1962 su Gordon Craig (quello apparso nella collanina economica dell'editore bolognese Cappelli, che Denis Bablet copiò in gran parte e, togliendogli un po' d'inquietudine, pubblicò in Francia a suo nome). Quel verso, che sembra un gioco di specchi simbolista, forniva evidentemente a Marotti una sintesi critica di precisione. Nel 1971, curando una silloge di scritti di Craig per Feltrinelli, iniziava la presentazione dicendo: "Il mondo di Craig è un mondo scomparso. E in esso Craig si era ritagliato un mondo a parte, dai confini rigorosamente tracciati e presidiati dall'Inefficacia e dall'Afasia". Con le maiuscole, come figure d'un'allegoria di Puvis de Chavannes.

Immaginiamocelo, il tessitore paralizzato. Non può muoversi. Ma all'interno del proprio corpo, dentro i suoi nervi e nei muscoli incatenati compie tutte le azioni del tessere, le sente nei dettagli, nei loro impulsi, nei loro ritmi, nell'energia che serve per ciascuna di esse, e per ciascuno dei segmenti in cui si scompongono.

Un tessitore paralizzato, quando sogna di tessere, non sta immaginando proprio niente. Sta facendo. Sta tessendo senza telaio e senza tessuto. Fa azioni amputate del movimento, come i grandi danzatori che sanno danzare seduti e fermi. Con in più il dolore, oltre la normale intensa fatica dell'immobilità. Così, è vero, fecero teatro senza teatro Craig e Appia, Artaud e fors'anche Decroux, se pensiamo non solo al suo mimo, ma (come Marco De Marinis ci spinge a pensare) al teatro di cui esso avrebbe dovuto essere il nocciolo e la fonte. I tessitori paralizzati sono l'esatto opposto di quei tessitori di Andersen che, mimando, creavano negli astanti l'illusione d'un tessuto inesistente. I tessitori paralizzati non fanno vedere una realtà che non c'è. Fanno realmente quel che non si vede.

Trasformare in forza un'immobilità forzata è grande arte. Ma c'è la forza dell'immobilità forzata anche nei registi che mossero innumerevoli spettacoli? Furono e sono tessitori paralizzati, in qualche modo, anche i registi dal gran daffare, Stanislavskij e Mejerchol'd, Copeau e Reinhardt, Grotowski, Brook, Beck-Malina e Barba, o Strehler, Wilson, Kantor, Mnouchkine, Stein, Bergman, Nekrosius, Sellars o Carmelo Bene, che pure di spettacoli ne fecero e ne fanno? Loro che spesso agirono e agiscono con tanta efficacia da trasformare non solo l'estetica, ma il costume del teatro, sono anche loro accompagnati dalle due dolci enigmatiche sorelle Inefficacia ed Afasia?

E poi, come mai Marotti parlava d'Afasia proprio per Craig, che la bocca chiusa non la tenne praticamente mai, così bravo a scrivere e raccontare? Forse si danno casi in cui l'afasia non coincide con l'assenza di parola? A che si connette, allora? Ad angoli ciechi in cui fa il suo nido il mistero?

Marotti l'angolo del mistero l'aveva percepito: Craig continuò a stare al mondo fino al 1966, novantaquattrenne, conservando scintille dei fuochi che avevano animato i rivoluzionari del teatro d'inizio secolo. Marotti, poco più che ventenne, gli fu a lungo accanto. Craig scriveva che finalmente, al termine della vita, aveva incontrato qualcuno in grado di comprenderlo davvero. Marotti, nello spiegare quel vegliardo abituato alla solitudine, rischiava di confondere l'angolo di mistero con la forzata paralisi dell'artista che non accetta compromessi e non dispone d'un'enclave in cui vivere a proprio modo: il Regista che disegna, fa modellini, scrive - e spettacoli veri, uno dopo l'altro, non ne fa. Ma intanto, anche Angelo Maria Ripellino, nel 1965, accennava a quel mistero, parlando però di registi nient'affatto paralizzati: *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. L'incipit: "Ogni spettacolo è un castello di sabbia". L'explicit: "traspare a ogni passo l'inanimato, il non essere, la fissità della morte". Tutto il resto sta lì, vivissimo, fra i due versi di questo distico. In mezzo, c'è il libro, uno di quei libri che trasmettono l'entusiasmo del teatro aldilà degli spettacoli di stagione, e che Einaudi deve continuamente ristampare. Ha l'impianto d'una panoramica ed è, nella sostanza, il libro in cui un critico-poeta va in cerca del teatro perduto. *Alla ricerca del teatro perduto*, il primo libro su Grotowski, scritto da Eugenio Barba, è dello stesso anno.

Una tradizione della Regia non c'è perché ce ne sono almeno due. E anche quelle sconnesse.

Quell'epoca della storia del teatro occidentale che sta sotto il segno della Regia può essere infatti raccontata in molti modi diversi. Non credo che ci sia un protagonista più protagonista degli altri, o un grumo storico centrale, o una trafila che assomigli ad un albero genealogico.

Marotti parlò della Regia come d'una "rivoluzione andata a male". Né Ruffini né Schino mi paiono d'accordo. Non perché pensino che invece fu vittoriosa. Ma perché non credono al problema. Si rendono conto che più il tempo passa, più "Regia" diventa un concetto contrarissimo in se stesso, l'intreccio di due vie, una larga; l'altra tutta salite, sassi, discese, infestata (o protetta?) da cani randagi. Nessuna delle due assomiglia ad una tradizione. L'una è regola organizzativa per la produzione teatrale, alta specializzazione o tran-tran. L'altra passa di generazione in generazione come un allarme: che ci sia qualcosa da cercare e che dal teatro possa spremersi un succo al quale non si dà nome. Non ha quindi senso, per loro, chiedersi se la "rivoluzione" della Regia abbia o non abbia vinto. Il senso d'allarme, o l'eccesso, non vince né perde. Vince se riesce sotteraneamente a trasmettersi. Perderebbe solo quando se ne dissipasse la memoria.

Il pre-finale de *La nascita della regia teatrale* racconta tante morti, alcune nel tragico gelo che cala su quel "paradiso del teatro" che fu l'Unione Sovietica prima della scure scientificamente statistica di Stalin. Altre naturali. Schino aggiunge subito: non sono "un segno di sconfitta, una conclusione, ma solo un finale che mostra qui e lì scoppi di gloria". E chiude il libro con un'immagine straordinaria: un palcoscenico sudamericano, un grande incontro di teatri indipendenti sulle Ande, alla fine del Novecento, e un regista-attore che per mostrare il senso della propria vocazione teatrale esegue un esercizio in cui riconosce il proprio imprinting. Salta: "a gambe divaricate e piedi paralleli, salta per tutto il palcoscenico, poi si volta e lo ripercorre all'indietro. Sono salti terribili, senza rincorse, prendendo lo slancio solo dalla propria pancia".

Lo slancio solo dalla propria pancia: un elementare principio tecnico. Una difficile metafora.

Quando Schino parla della Regia in generale, così come prese forma trasformando la pratica e l'idea del teatro agli inizi del Novecento, la vede come un "cespuglio", simile a quello che il neo-darwiniano Stephen Jay Gould sostituisce al paradigma della "scala" per rappresentare l'evoluzione. Penso che si possa facilmente concordare con il modo di pensare della storica del teatro e del paleontologo: effettivamente la Regia non ha una storia fatta a scalini. Si può puntare il compasso dove si vuole e lì fare centro, tracciando intorno periferie differenti. E quindi differenti prospettive, coi loro primi piani e campi lunghi. Potrebbero persino esserci plausibili storie della Regia con un

Mejerchol'd in posizione defilata e marginale. Sembra un paradosso, ma basta pensare a quel che sta nella testa di molti uomini di teatro e di molti dei suoi professori per rendersi conto che l'esempio è fin troppo realistico.

Tutto dipende dalle domande di partenza e dal modo in cui diventano impellenti. Non è detto che una storia debba mettere in crisi l'altra. In molti casi, sono racconti che possono camminare paralleli e poi magari divenire complementari. Appunto perché Regia è una parola-confusione, l'importante è non darsi ad intendere che sia bene metterci ordine, non permettere che schemi e definizioni diventino problemi preliminari ed emboli del pensiero. Non irrigidirsi a voler stabilire quale storia sia più importante e quale meno.

Gordon Craig ebbe una sorella: Edith. Di lei, in genere si parla poco. È una lacuna. È importante far riemergere una storia che è rimasta a lungo sbiadita. Basta leggere lo studio pregevole che Roberta Gandolfi ha da poco pubblicato, *La prima regista. Edith Craig fra rivoluzione della scena e cultura delle donne* (Roma, Bulzoni, 2003) per rendersi conto del peso di quella storia, di quanto vasto sia il paesaggio teatrale che mette in luce e spiega.

Ciò che sarebbe non tanto ingiusto, quanto ozioso, pedanteria scolastica, sarebbe profittare del legame fratello-sorella per metterli in postuma concorrenza, cercare i segni d'una prevaricazione storiografica dove c'è un'ovvia lontananza e persino disappartenenza di piani, di ambiti, d'azione.

Qualche anno fa, per far l'esempio d'un altro studio pregevole, Franco Perrelli portò in luce la figura del danese Bloch (*William Bloch. La Regia e la musica della vita*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere – Economia - Diritto, 2001), che può essere visto come un punto di passaggio fra la tradizione ottocentesca dei *livrets scéniques* e le procedure del primo Stanislavskij. Non credo che avrebbe senso discutere se sia giustificato o meno parlare d'un William Bloch "regista". Avrebbe senso solo se quella della Regia fosse una categoria storiografica ben contornata. E non lo è. Tant'è che nel 2005 lo stesso Perrelli allarga e circostanzia il panorama della "protoregia" ottocentesca nel volume *La seconda creazione* (Torino, Utet), senza mai ingarbugliarsi nell'vecchie domande sul che cosa è e che cosa non è Regia.

È invalso un uso, negli studi accademici, che spesso spinge gli studiosi, quando puntano l'attenzione su un punto, a scrivere qualche pagina di rimprovero per coloro che l'han puntata altrove, pur guardando ad un ambito apparentemente comune. Come se un ambito storico fosse determinato da confini cronologici e geografici, e non da una rete di plausibili connessioni logiche, giustificate dalla loro interna tenuta, più che dall'illusione d'essere chissà come esaurienti. È il costume delle pagine sprecate, come se uno cercasse di giustificare la propria attenzione facendosi forte d'una pretesa distrazione altrui. Il costume delle pagine sprecate, applicato a un contenitore disordinato come Regia sarebbe particolarmente incongruo.

Ci sono storie della Regia fatte a medaglioni, un protagonista via l'altro, che rispondono all'esigenza di delineare panoramiche, di fornire esempi, magari fonti d'ispirazione. E ci sono ricapitolazioni che rispondono all'esigenza di creare dei veri e propri manuali, con schemi che offrano un simulacro di ordine e chiarezza: in esse i registi vengono infilzati alle loro rispettive teorie, fingendo che la loro storia sia un dialogo fra estetiche o poetiche. Sono simil-storie, utili e pronte all'uso spiccio come la simil-pelle. Hanno il pregio di fornire schemi scolastici adatti all'esame ed alle interrogazioni. Non sono "sbagliate", purché si tenga conto del loro carattere, nel contesto commerciale dell'editoria scolastica. E sarebbe ingeneroso metterle a confronto con le opere di storia, che si rivolgono al passato con negli occhi certi interrogativi impellenti del presente, solitari o condivisi.

Penso ad esempio ad un sistema complesso e stratificato come lo creò Claudio Meldolesi in quel libro difficile e d'alta qualità (purtroppo non più riedito, per la diffusa indifferenza verso la qualità degli studi teatrali in nome del loro smercio scolastico) che è *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, edito da Sansoni nel 1984. Meldolesi metteva a punto complesse strategie storiografiche per comporre un racconto che tenesse conto dei grandi mutamenti nella

produzione teatrale del secondo dopoguerra e che nello stesso tempo ricostruisce i vasi capillari, biografici, di piccoli ambienti o gruppi amicali, attraverso cui prese forma una cultura teatrale rinnovata, egemone, presto schiacciata dalle contrapposte spinte verso lo sperimentalismo e l'organizzazione d'un sistema teatrale modernizzato - la via larga e quella scoscesa della Regia. Meldolesi si interrogava su quel teatro in stato nascente da cui si svilupparono grandezza e miseria del teatro italiano del secondo Novecento. Era come se cercasse una risposta alla domanda "ma perché tanto spreco?", "come mai un così veloce degrado?" che inquietava i giovani appassionati di teatro, in Italia, all'inizio degli anni Sessanta del Novecento. La trasformava da diffusa inquietudine in un sofferto programma storiografico, nell'invenzione d'un metodo storico. Da ansia di mestiere in consapevolezza politica.

Oppure penso al libro di Fabrizio Cruciani *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, riedizione postuma, nella collana "il fondaco dei teatri" (Roma, E & A - editori associati, 1995) d'un volume pubblicato nel 1985 da Sansoni.

Ricordo alcune delle obiezioni che vennero mosse agli studi di Cruciani da parte di validi studiosi attenti alla storia sociale dei teatri. Dicevano: ma perché fermarsi sempre sugli stessi "grandi nomi", sui cosiddetti "padri fondatori", sui ricorrenti Stanislavskij, Craig, Appia, Mejerchol'd, Copeau, Vachtangov, Artaud, dimenticando i grandi numeri dei teatri militanti, gli innumerevoli ribelli e inventori poco noti, il pervasivo proliferare di movimenti e circoli teatrali che creavano anch'essi un modo diverso d'essere del teatro nella cultura e nella società? Perché osservare sempre le vette e non l'insieme dell'orografia teatrale?

Direi: perché non sono vette, e non c'è orografia.

Quelle obiezioni presupponevano un solo sistema di connessioni storiche e spesso eran tratte a reagire sulla base di riflessi condizionati scolastici: come se il fare attenzione sempre ai "grandi nomi" fosse l'effetto d'un atteggiamento che vede romanticamente i personaggi eroici ed eminenti quali veri motori della storia, che considera le trasformazioni culturali come il prodotto di un manipolo d'eccellenti autori, allontanando tutto il resto nei campi lunghi dei "minori" e delle figure di contorno. A volte, cedendo a quella piccineria degli studi ingarellati che sta a metà strada fra la pedanteria e la maldicenza, il persistere nel mettere a fuoco l'ambiente dei cosiddetti "padri fondatori" veniva addirittura etichettato come la persistenza d'un modo "idealistico" di pensare la storia.

Vale la pena soffermarsi su queste sciocchezze? Forse no. E però rischiano di stendere un velo benpensante su una realtà che non lo è. La "lite della Regia" sarebbe un peccato se si dissolvesse in piccoli equivoci e futilità. Quella catena di nomi ricorrenti non indica affatto il canone dei maggiori distinti dai minori. Raccoglie ed esemplifica i casi dell'eccesso, impasti difficili da decifrare di detto e non-detto, spesso coniugando risultati d'alta qualità (spettacoli e libri) con la disarmante semplicità dei sogni ad occhi aperti.

Gli autori dei due recenti libri da cui siamo partiti, senza alzar la voce, ma in maniera sufficientemente esplicita, tornano ad interrogarsi sullo spazio vuoto che distingue il sentiero difficile e spesso sotterraneo della Regia dall'imponente estetica della sua via larga. Oggi, nel teatro, l'aria è viziata non perché ci sia una norma soffocante, ma al contrario, perché c'è abbondanza di forme e un'apparente mancanza di fame. Sia Ruffini che Schino reagiscono a quest'aria: sono stati scottati dalle scintille del secondo Novecento, gli anni del Living, di Grotowski, di Kantor, di Carmelo Bene, di Barba.

Il secolo della Regia è stato un secolo lungo, aperto emblematicamente dalla nascita del Teatro d'Arte di Mosca, nel 1897; emblematicamente chiuso dalla morte di Grotowski, nel gennaio 1999. Al centro ha la potente esperienza del Berliner Ensemble, che ha incarnato insieme la regola di un teatro cittadino e l'eccezione d'un pensiero militante che passava attraverso un nuovo uso dell'estetica teatrale, rinnovando il senso ed il "perché" del far spettacolo. Per una di quelle coincidenze cronologiche che danno l'illusione di non essere casuali, Grotowski iniziava il suo

lavoro negli anni in cui si concludeva, al Berliner, l'avventura di Bertolt Brecht. Fin dall'inizio della sua avventura, Grotowski ha fatto sempre leva su un pensiero che per lui era una constatazione di puro buon senso: che il teatro "all'antica" non fosse quello degli spettacoli all'antica, ma fosse – *sic et simpliciter* - quello degli spettacoli. Per i riformatori d'inizio secolo si trattava di ribellarsi alla maniera corrente di comporre gli spettacoli. Grotowski si ribellava all'idea che lo spettacolo dovesse essere per forza il punto d'arrivo della composizione, ciò che dovrebbe dar valore alla pratica teatrale. Sosteneva che poteva esistere un teatro estremo senza spettacoli, con altri fini. E lo dimostrò concretamente. Tant'è che negli ultimi anni era solito dividere la sua storia in due distinti periodi, quello del "teatro degli spettacoli" (dall'inizio alle diverse versioni di *Apocalypsis cum figuris*, approssimativamente dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento al 1973); e quello denominato "Arte come Veicolo", dove la centralità dello spettacolo è lasciata cadere, sostituita dalla centralità del lavoro sulla precisione d'una Forma intesa come "particolare atto di conoscenza". Conoscenza per chi lo pratica, quell'atto, non tanto per chi lo vede (benché possa funzionare in tono minore anche per chi lo vede, similmente a quel che accade in fisica con il fenomeno dell'induzione elettrostatica – diceva Grotowski nella sua ansia di spiegare in termini chiari il suo buon senso tanto lontano dal senso comune).

Posto in maniera volgare, il problema diventa una diatriba pro o contro gli spettacoli: val la pena di farli o si potrebbe fare teatro solo limitandosi alla purezza del processo senza più preoccuparsi del risultato da portare davanti agli spettatori? È ovvio che l'alternativa è di quelle che generano stupidaggini. Anche perché nulla vieta di professare il lavoro dell'attore come un valore in se stesso e nello stesso tempo compierlo per costruire spettacoli che funzionino e animino pubblici estranei. Benché a volte, nella pratica, possa succedere che una linea infastidisca l'altra, come spesso accade nelle pratiche artistiche, ogni volta che c'è compresenza d'intenti, cioè complessità e vita. Ed anche se, altrettante volte, liberata dall'attrito con ciò che la fastidia e sembra degradarla, una linea d'azione, lasciata pura, finisce schiacciata a terra, come la colomba di Kant.

Il problema è un altro, ed ha a che vedere con il modo di pensare il lavoro teatrale e quindi di speculare sul suo futuro. Si tratta cioè di capire se il punto d'arrivo artistico – lo spettacolo come opera d'arte e d'intervento nella mente degli spettatori – vada considerato, come sembra naturale, il solo punto di verifica e il principale strumento d'azione delle pratiche teatrali, o se invece – in maniera apparentemente paradossale – esso possa essere ridimensionato nell'importanza, nella centralità e nel valore. Se insomma si possano pensare due logiche relativamente indipendenti, la seconda delle quali fondi l'autonomo valore del lavoro dell'attore su di sé. Meno visibile, spesso sotterranea, oggetto d'accenni, non occulta, ma neppure esplicita, altrettanto centrale,

La sostanziale indipendenza della seconda logica fu portata all'evidenza da Grotowski. Quand'egli impose lo scandalo d'un grande regista che lasciava cadere gli spettacoli, lo "scandalo" non consisteva nella cronaca del "basta con gli spettacoli", ma nella storia di quell'indipendenza apertamente affermata e dimostrata.

Tant'è vero che Grotowski – il quale in termini d'estetica teatrale non fece mai nulla di simile a quel che Stanislavskij aveva fatto o s'era proposto di fare - trovava in Stanislavskij le premesse al proprio lavoro. Ripeteva di aver cominciato dal punto in cui Stanislavskij era giunto negli ultimi anni della sua ricerca e della sua vita. Sottintendeva una connessione sottile, un filo di progressione, un'indagine continuata e ordinata, passo dopo passo, che ha ben poco a che vedere col fluire delle grandi correnti sceniche, degli stili e dell'estetica, e che riguarda invece il dominio ristretto e profondo, sperimentale, dell'azione che si svolge *nel* corpo-mente dell'attore. Dell'attore soltanto? Grotowski diceva: del Performer.

L'idea d'un pensiero che progredisce di scoperta in scoperta è profondamente estranea al nostro modo di pensare la storia delle arti. "Lo so, lo so nel campo artistico *stricto sensu* si può dire che esista solamente un'evoluzione e non uno sviluppo [...] Ma qui parlo di un ambito che è artistico e che non è artistico" scriveva Grotowski mimando la noia, nel suo ultimo scritto senza

titolo, composto poche settimane prima di morire, col pretesto d'una piccola rettifica giornalistica, quasi a sottolineare l'assenza d'un "testamento" e ad irriderne l'attesa e la convenienza.

Questo modo di connettere punti distanti ed eterogenei del teatro novecentesco consegna tutta una serie di interrogativi al lavoro di Ruffini. Era insensata la razionalità di Grotowski? Oppure indicava un solido terreno di indagine, tanto più solido quanto meno spettacolare? Si aggiunsero, all'altro polo, all'inizio degli anni Ottanta del Novecento, gli studi di Eugenio Barba sugli elementi ricorrenti nel comportamento degli attori di diverse tradizioni, l'individuazione di un livello pre-espressivo che non esiste certo come qualcosa di separabile nella realtà, ma che può essere virtualmente isolato in sede di analisi. Questi due diversi poli possono essere assunti come esempi di ciò a cui Ruffini si riferisce quando parla di un "prima" e di un "oltre" che segnano il trascendersi del teatro.

Quel che fa è un esempio di quel che uno storico dovrebbe saper fare: raccogliere dal presente le domande, o le "sfide" concettuali, armarsene, ed indagarne la tenuta tornando ad esaminare il passato. Non per attualizzarlo, ma al contrario per sfuggire alla dittatura dell'attualità.

I libri che precedono questo suo *Stanislavskij (Teatro e Boxe* del 1994 e *I teatri di Artaud*, del 1996, ambedue pubblicati dal Mulino) esplorano la continuità e la coerenza della seconda logica che fa del teatro un luogo privilegiato per la ricerca sperimentale sull'azione *nel* corpo-mente dell'attore. Certamente sono studi di frontiera. Certamente non sono marginali (o specialistici, come si dice con accademico eufemismo). Il loro campo è difficile, mal si adatta all'attualità delle stagioni teatrali, o all'utilitarismo della manualistica calibrata sulle esigenze degli esami nelle università, ma è un campo in cui molti studiosi oggi convergono. Limitatamente al panorama italiano, basti pensare a libri come *La danza alla rovescia di Artaud* e *In cerca dell'attore* pubblicati da Marco De Marinis nel 1999 e nel 2000 (il primo nei "Quaderni del Battello Ebbro", il secondo presso Bulzoni).

Il libro di Ruffini su Stanislavskij e quello di Schino sulla *Nascita della regia teatrale* si affacciano su domande simili alla luce di prospettive molto diverse. Se l'indagine su Stanislavskij fa uso del microscopio, Schino usa il grandangolo. Ma anche dal suo punto di vista quel che emerge è la centralità di un "resto" che sfugge alla chiarezza delle estetiche teatrali. A causa di questo "resto" i cosiddetti "padri" della Regia non possono esser considerati in alcun modo padri.

Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero voluto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti. Padri, comunque, che hanno cancellato, nei loro "figli", le pretese dei figli. Maestri che han fatto tabula rasa dei supposti diritti degli allievi. Che han passato loro ricette immangiabili o l'ineffabile peso dell'eredità non trasmessa. Ai "figli" che chiedevano un uovo, han passato scorpioni, come nell'antica parabola.

Per rendere percepibile il senso di un "resto" da cui sembra dipendere l'essenziale, e che sfugge, Schino elegge un personaggio ricorrente, perplesso ed esemplare, che a distanza di pochi decenni, aldilà della barriera della seconda guerra mondiale, si interroga sul rinnovamento del teatro di cui vorrebbe sentirsi l'erede. Il giovane Luigi Squarzina, in Italia, insegue gli insegnamenti dei maestri del teatro novecentesco, ma si sente orfano. Sogna per il teatro italiano uno standard civile e riformato, ma si sorprende a chiedersi come mai Vachtangov, con i suoi pochissimi spettacoli, pesi di fatto più del geniale Max Reinhardt, genio anche dell'organizzazione dello spettacolo, del suo spazio nelle città, che inventò un multiforme, originalissimo universo scenico di qualità. Squarzina dava per scontato che accanto a Vachtangov c'erano angoli di mistero. Si affacciava sull'orlo dell'estremismo artistico, ne valutava l'efficacia, pur considerando quanto poco fosse efficiente per la riforma di una diffusa civiltà teatrale. E allora, aveva la sensazione che gli venisse nascosto qualcosa.

È strano che si parli di eredità negata proprio per la stagione della Regia, che è anche quella in cui gli artisti amano insegnare, e quasi tutti sono ossessionati dal problema di fondare scuole, laboratori, ashram teatrali. “Forse – osserva Schino - è proprio per contrasto che Appia, Craig, Stanislavskij e Mejerchol’d sono stati tanto spesso chiamati i ‘padri’ o i ‘padri fondatori’ della Regia: perché non sono stati padri, neppure Stanislavskij, che a un padre tanto si sforzò di assomigliare [...] Anzi, in qualche caso si tratta di veri e potenti anti-padri”, che lasciarono un’eredità fatta solo di domande e “d’un pugno di affermazioni perentorie, pugnaci, polemiche, che l’incomprensione ha spesso trasformato in astratte utopie”. Aggiunge che ad esse “si accompagna la confusa percezione dell’esistenza di un segreto”. Poiché sta pedinando il giovane Squarzina, dalla tormentata intelligenza e da un’efficienza consapevole dei suoi limiti, usa il termine “segreto”, ma credo che la parola giusta sia “mistero”.

Una cosa è certa: i cosiddetti “padri della Regia” sembrano caposcuola e sono lupi solitari. Non forniscono modelli, ma catene d’eccezioni. Invece delle buone soluzioni, amano gli angoli irrisolti.

Ruffini, per materializzare la seconda logica della Regia, la questione irrisolta, l’assenza di tradizione con il suo doloroso contrasto fra efficienza ed efficacia, inventa la categoria dei “contemporanei del futuro” di Stanislavskij: una contraddizione in termini che permette di visualizzare, aldilà delle cronologie, la ragione storica che pone accanto a Stanislavskij, all’interno d’una vicenda comune, “coloro che l’hanno aspettato per muoversi e andare avanti con lui”. Li distingue da coloro che “l’hanno aspettato per fermarsi con lui”, cioè per farne uno strumento del teatro riformato. Precisa: “contemporanei del futuro di Stanislavskij sono Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Eugenio Barba lo è anche lui, pienamente, ma in senso opposto a quello di Artaud e Grotowski. Artaud e Grotowski hanno aspettato Stanislavskij *oltre lo spettacolo*. Barba l’ha aspettato *prima*. Ma le due direzioni della trascendenza – valore e *bios* – si toccano, alla fine”. La maniera particolare con cui Ruffini usa termini come “oltre” o “prima”, “valore” o “bios”, può render ostica la citazione, una volta estratta dal suo contesto. Tutto il suo libro, però, sta lì a dimostrare l’utilità d’un simile frasario. Lo sfondo è formulato con semplicità e precisione: “tra le tante, nella vita di Stanislavskij ci sono state due linee principali: la linea del lavoro dell’attore, *che mira allo spettacolo*; e la linea del lavoro su di sé, *che si serve dello spettacolo*”.

Di quella paradossale e contraddittoria contemporaneità del futuro ora parla lo stesso Barba, in veste di testimone, nello scritto *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*, pubblicato nell’Annale 24 di “Teatro e Storia”, uscito da Bulzoni all’inizio del 2004. E mostra, fin dal titolo, che in fondo non è una contemporaneità così paradossale e contraddittoria come sembra: nonni e nipoti, infatti, sono contemporanei. Che poi i nipoti siano anche orfani è la consapevolezza che inietta in questa linea della Regia il segno del mistero.

I libri di Ruffini e Schino, a ben guardare, sono in parte a contrasto non tanto per quel che dicono, ma per il carattere opposto delle loro tentazioni. Ruffini sembra tentato dal lume della purezza d’una via per la conoscenza. Schino sembra tentato dal sole nero di cui parla Artaud, che morde il teatro dall’interno. Tirandola l’una da una parte l’altro dall’altra, riescono non tanto a estendere o dilatare, quanto a lacerare la nozione di Regia, diremmo persino la sua teoria, se ce ne fosse mai stata una. Uno spacco oltre il quale si lascia intravedere un conflitto o un’intimità che trascende il teatro.

Schino si ferma sul limitare d’una domanda: c’è il senso d’un’eredità non trasmessa.

Eredità di che cosa?

Ruffini sceglie di fermarsi sulla soglia d’un’apparente mania in cui le centinaia e centinaia di pagine scritte da Stanislavskij sembrano condensarsi. Ecco il glorioso attore-regista-Maestro che osservando le azioni degli attori persiste a reagire in prima persona con parole che non dicono niente in teoria e che non possono trasmigrare sulla bocca d’altri senza banalizzarsi e farsi parodie, parole

che o le accetti o le rifiuti, e che restano comunque soggettive e arbitrarie. L'attore agisce, e Stanislavskij spettatore reagisce dicendo: "ci credo", "non ci credo".

A che cosa?

Ambedue sono tentati di cercare una risposta. Fortunatamente non la danno.

Al mistero ho accennato di malavoglia. Imparare a vedere un mistero nel pane o nel sale o – che so? - nella motocicletta, può servire a qualcosa. Ma nel teatro... nel teatro, che ci vuole? *Mistero* è un parolone, e come tutti i paroloni è facile da usare. Dov'è, volendo, che un qualche mistero non lo si riesce a scovare? E una volta scovato...?

I libri di Ruffini e Schino a tutta prima m'hanno irritato. Posso dirlo tranquillamente, perché sono fra i miei amici più cari. Siamo compagni di lavoro e quindi abbiamo in comune un terreno d'incontro (l'hanno anche i pugili o gli schermitori). Ora, loro su quel terreno che hanno fatto? Hanno mirato diritto al cuore della questione, l'hanno chiusa in un angolo. Hanno distillato in differenti alambicchi, con differenti orientamenti, ma con equivalente cocciutaggine, equivalente imperiosa intelligenza, certe domande fondamentali: come immaginarsi l'essenza del teatro? come immaginarsene la trascendenza?

Hanno distillato queste domande servendosi in maniera impeccabile degli strumenti della storia e della filologia. Apprezzo. Non posso che invidiare la loro energia intellettuale. Ma non potevo evitare di chiedermi come mai non avessero scelto una via traversa, indiretta, invece di mirare proprio lì dove stanno le porte chiuse, con i soprascritti paroloni.

Mi irritava il fatto che si precipitassero a testa bassa verso le porte chiuse, col rischio di spaccarsi la testa - che sarebbe il meno -, e col rischio - questo sì davvero nefasto - di sfondarle. Perché allora, inutile illudersi, l'angolo misterioso del teatro si sarebbe appunto ridotto a nient'altro che ad un gran sfondamento di porte aperte, uno degli innumerevoli paciughi esoterici o parascientifici di palingenesi ed energie rinnovate, di corpi gloriosi ed anime migliorate, di stati di coscienza mutati e potenziati che riempiono la bocca - e tutto il resto lo svuotano.

Mi irritava pensare che rischiavano di mischiarsi alle belle storie che predicano un teatro trasceso e in realtà non trascendono neppure il più credulone esoterismo degli sconsolati consolati. Perché alcuni hanno l'inclinazione ad esser consolati, cercano sempre uno stendardo alla cui ombra far prediche, hanno un bisogno insanabile di sentirsi nel giusto, e dopo esser stati dottrinari intolleranti, per risarcirsi delle grandi ideologie finite, calpestano gli orti dei semplici nei piccoli giardini spirituali. Perché – pensavo – correre il rischio di scivolare in questa compagnia mediocre?

Spiegare come Stanislavskij apra la via ad uno yoga che viene dal teatro e veleggia altrove, verso il lavoro su di sé e sul divario apparente e drammatico fra anima e corpo, non rischia di trascinarlo verso l'illusione del miglioramento personale, come benessere spirituale, dove già corre il ben calcolato rischio d'esser mischiato il Grotowski ritualizzato?

E insistere, al contrario, sulle forze d'un'organicità che sa di blasfemia, non rischia di ridurre il teatro ai suoi fondi neri, come se non esistesse nient'altro di significativo?

Paure mie, perché loro non facevano nulla di simile, i miei cari irritanti compagni. L'irritazione è appunto questo, che uno s'immagina passi falsi, e poi quando vorrebbe indicarne le orme non le trova. Allora si irrita, parla di rischi perché non può parlare di fatti.

D'altra parte, i loro libri riattizzavano una vecchia sfida.

"Nei vostri libri si parla sempre di segreti. Di mistero mai", mi diceva quasi dieci anni fa Piergiorgio Giacchè a Scilla, in una pausa del lavoro, davanti a un mare selvatico e sotto un sole selvaggio. Si riferiva ad alcuni titoli, *L'Arte segreta dell'attore* di Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Il Segreto della Commedia dell'Arte* mio e di Mirella Schino, e più in generale ai luoghi comuni delle nostre discussioni sull'Antropologia Teatrale. Si parlava spesso di segreti tecnici. Ma lui stava scrivendo un suo libro su Carmelo Bene e gli interessava il mistero. Nicola Savarese lo incalzava

elencando i segreti del mestiere che Carmelo Bene gli aveva quasi *obtorto collo* rivelato, in inedite confidenze-interviste in quel di Otranto, nelle notti dei pesci arrosto e della calura. Piergiorgio Giacchè annuiva e nicchiava.

Non ha rivali quando si tratta di rovesciare i problemi come un calzino.

Ora, per esempio, primi mesi del 2004, ha pubblicato presso “L’Ancora del Mediterraneo”- un editore napoletano dal nome romanzesco e dal catalogo meridionalista d’insolita qualità - *L’altra visione dell’altro* (€ 17,50, pp. 192). Tratta dell’equazione fra antropologia e teatro, intendendo per “antropologia” quella “culturale”, e per teatro quello raro che ha a che vedere con i piaceri e i misteri – appunto – della vita.

L’antropologia si occupa delle differenze, il teatro - dice il libro di Giacchè - *le produce*: di qui la contraddittoria equazione.

Molto ben detto. Ma che cos’è, una brillante battuta? Un paradosso? Una buonissima partenza?

È una ventata. Spazza via molte questioni scolasticamente accreditate, comparazioni comode, facili schemi che sfruttano le tendenze d’attualità, ché la chiacchiera internazionale sul teatro ama oggi proiettarlo sullo sfondo dell’antropologia culturale e del multiculturalismo. Il colpo di vento raccoglie quelle discettazioni in un simpatico mucchio di carta e permette di spostarsi per cominciare a pensare.

Il libro di Giacchè è fatto tutto di simili colpi di vento. È tutto inizi, dissimulati a volte nei finali. Fra un inizio e l’altro, fra una ventata e l’altra, c’è la convenzione del libro, con le sue pagine-mattoni, quasi sempre eleganti, sempre perplesse e complicate, a volte tirate su un po’ a forza. Le complicazioni presto si dimenticano. Le finestre di vento, invece, si piantano nella memoria. Da una di esse, per esempio, balena il confronto fra un’antropologia che tende alla posizione neutra come sottrazione e sospensione di giudizio, e un teatro per il quale il neutro “è piuttosto una somma e una confusione di generi che comincia con l’androgino e sconfina nella festa”. Da un’altra, l’autore coglie a volo la battuta d’un prologo teatrale di Raul Ruiz: “Antropologia e Teatro sono la stessa cosa, però non si devono confondere”. Da un’altra ancora, si intravede l’esistenza d’uno spettatore che sta “dietro ma non dentro il pubblico”. Infine, in un inizio che sta all’ultima pagina del libro, lo spettatore teatrale diventa l’opposto dello “spettatore sociale” che, avendo tempo, aspetta tempo, preso nella ruota del produrre e consumare informazioni.

E qui le sue ragioni si ricongiungono al filo di chi indaga gli angoli delle questioni irrisolte, delle eredità negate, i “resti” muti del teatro dei cosiddetti Padri della Regia. È evidente che in questi “resti” che trascendono il teatro oggi si raduna un intenso valore, s’addensa proprio lì la differenza del teatro, quel che permette a pratiche arcaiche, al teatro come oggetto culturale oggettivamente “fuori uso”, d’inventarsi invece nuovi valori d’uso e di non annegare nel maremagno degli spettacoli, di non galleggiarvi come una reliquia sovvenzionata.

Anche per la questione dei segreti, infatti, e del mistero (con la minuscola, che non riempia la bocca), Piergiorgio Giacchè non aveva torto. Son due modi molto diversi di sollecitare e interrogare il teatro. I segreti hanno a che vedere con la dialettica fra trasmissione delle conoscenze e occultamenti voluti o subiti, fra sapere esplicito e sapere tacito. I segreti sono il sale del mestiere. Sono la materia prima del teatro, il quale, materialmente o in maniera figurata, lavora sempre di sipario: secretare, spiare, rivelare, secretare di nuovo, in un gioco straniante che corrobora l’intelligenza dei sensi e del pensiero.

I misteri sono un’altra cosa. I misteri, anche quelli terra-terra, non corroborano proprio niente. Fanno male. Come un peso che resta in pancia. O un’eredità tormentata dalle omissioni.

Appunto di qualcosa che fa male parla Mirella Schino quando usa a rovescio l’espressione “padri della Regia”.

Di qualcosa ch'è più una ferita che un sottotesto parla Franco Ruffini nelle due pennellate con cui conclude il suo libro su Stanislavskij: "si capisce chiaro che guarda anche al di là del teatro. Ma appena le parole gli prendono la mano, torna a raccontare la sua pratica di maestro d'attori. L'azione di maestro, senza limiti di teatro, la lascia al tempo lungo dell'esperienza, e alle parole sotto le parole scritte".

Quando mi sono reso conto che ciò di cui andavano a caccia i libri di Ruffini e Schino non erano angoli segreti, ma al contrario angoli di mistero; e quando ho finalmente capito che quel mistero non era, per loro, niente di esoterico e dottrinario, ma aveva a che fare con un silenzio che assomiglia ad una spina, le loro indagini hanno smesso di tenermi in sospetto e han cominciato a insegnarmi qualcosa. Avevo in mano due libri pronti a navigare per arenarsi.

I libri che si arenano non s'accontentano dell'intelligenza delle loro rotte. Cercano di urtare contro scogli sommersi o spiagge incognite. Si pongono continuamente domande perché sperano di urtare contro la domanda cui non sanno rispondere. Non per capire. Ma per conoscere appena, toccandolo con un dito, ciò che sta oltre lo studio rifinito.

I libri che non si arenano, invece, insegnano meno, anche quando son ben fatti. Informano. Magari convincono. Ma non regalano l'urto al lettore. E in fondo è solo l'urto che ci fa balzar fuori dai seggi e dai pensieri che ci imprigionano soddisfacendoci.

I libri di Ruffini e Schino hanno in comune, innanzi tutto, un atteggiamento essenziale: cercano ambedue di affacciarsi sullo spazio vuoto, di urtare nel divario che si agita fra le opere sceniche e le opere scritte dei registi, come se non fossero, né le une né le altre, il fulcro dell'opera compiuta. Partendo dall'evidenza che le une non servono che in minima parte a spiegare le altre e viceversa; evitando di metterle a confronto - come se da una parte ci fossero i progetti e dall'altra le loro realizzazioni, oppure da una parte i sogni dall'altra la fattibilità - danno rilievo alle sponde d'un'intercapedine. Si occupano quindi dell'intercapedine, del vuoto in cui il mistero fa sentire il suo ron-ron.

"Ma che cosa càspita è?". Loro resistono anche alla tentazione di tentare risposte, perché si rendono conto che la domanda vera è un'altra: conviene cercare di spiegarlo, il ron-ron, o fermarsi ad ascoltarlo, tacendo, una volta tanto? Conviene tacere, è chiaro, così non si spreca.

E che cosa ci si guadagna?

Direi: la nozione del mistero non solenne. Il mistero che riesce a ridersene delle dottrine, della gnosi e degli alti saperi.

Perché "mistero" non indica necessariamente qualcosa di *indicibile* che non si può enunciare in quanto troppo alto, sacro, separato, ineffabile. Può anche essere molto di meno e di molto più sostanziale: qualcosa che *non si dice* perché *non c'è niente da dire*.

Ma quel *niente da dire* può fare gran cose.

Credo che fosse questo a suscitare la brama sempre scontenta dei cosiddetti "padri della Regia", con i loro sguardi da mansueti maestri d'arte, e la loro natura di lupi solitari, scossi da una fame sbalorditiva. Che spesso non sembrava neppure fame di qualcosa che avesse un nome. A meno che non la si voglia chiamare con il ben povero nome di... "realtà".

Quel giovane regista italiano che Schino ha pedinato è ora ottantreenne, e pubblica un libro folto di esperienze, studi ed appunti: Luigi Squarzina, *Romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte* (Pisa, Pacini, 2005). Più di 500 pagine in corpo piccolo, che condensano una grande intelligenza ed un'irrequietezza che riesce a non sistemarsi col tempo. L'idea del "romanzo" non si traduce nella struttura del libro. È una prospettiva offerta al lettore, il quale può ricavare da questa selva di pagine, capitoli e capitoletti diversi romanzi potenziali, quasi il libro, rifinito nei dettagli, fosse il sapiente scartafaccio in vista d'un romanzo non ancora selezionato a scapito di altri. Nel presentarlo a Roma, nel maggio del 2005, assieme ad Alessandro d'Amico, Franco Ruffini

mostra le tracce d'un romanzo teatrale che proceda a ritroso, dal 1956 al 1951: che comincia con Brecht e il Berliner e finisce nel teatro degli Stati Uniti.

L'autore, nel finale, distilla proprio quegli sgomenti e strabismi che Schino aveva fissato nel suo ritratto da giovane: un soprassalto, quando l'efficacia duratura del teatro sembra prescindere dalla sua immediata forza. E, dietro il soprassalto, il senso di un'eredità presentita e svanita.

È straordinario il modo in cui Squarzina conclude il suo romanzo dei potenziali romanzi della regia. Nell'ultima pagina, fa emergere il ricordo d'uno spettacolo visto da poco, *Ta main dans la mienne* di Peter Brook¹¹. Dice: “Neppure novanta minuti di pura estasi, un *pas de deux* dialogico [...] che fa impallidire tutte le nostre ricerche e trovate, nonché le sue stesse, sembrerebbe dirci bonariamente Brook”.

Uno stacco. E poi, senza mediare il passaggio, le ultime laconiche righe d'un libro che sembra voler dir tutto:

“Entra un attore e stende un tappeto, o anche non lo stende”: così nell'autunno 1942 Silvio d'Amico cominciava all'Accademia le sue lezioni di Storia del Teatro, e il suo occhio strabico sembrava ammiccare.

Punto.

Fine.

¹¹ Si veda, più avanti, cap. 23.

14 / 1 / 1999

Roma, 15 gennaio 1999

Nicola carissimo,

questa volta ci daremo proprio del tu, come se la lontananza geografica non ci fosse. Ieri, giovedì 14 gennaio, vado a Pontedera per vedere le prove dello spettacolo di Roberto. Arrivo a Pisa all'una dopo mezzogiorno, e Roberto mi dice che Grotowski è morto. È morto alle 5,10' circa della mattina. Il referto medico dice arresto cardiocircolatorio. Era in un assopimento quasi senza ritorni da due o tre giorni. Da una settimana non mangiava. Respirava a grande fatica e ogni qualche minuto dovevano girarlo nel letto per permettergli di tirare ancora un poco il fiato. C'era lì costantemente a lavarlo e aiutarlo Thomas più una ragazza del Workcenter (il nome non l'ho capito e non me la son sentita di fare il pedante e chiederlo).

Hanno cercato di non fare sapere subito della morte, anche perché prima volevano avvisare il fratello e non lo trovavano. Al teatro di Pontedera il lavoro continuava come sempre. E questo era un bel modo di piangere senza piangerla la morte. Ma Carla non resisteva e ogni tanto scoppiava a piangere. Ho chiesto di vederlo. Hanno chiesto a Thomas che ha detto immediatamente di sì. Sono andato a via Risorgimento 4, nell'appartamento a piano terra, eravamo Roberto ed io. Ci ha aperto Thomas, con gli occhi gonfi di lacrime.

Nella casa non c'era nessun altro. Le luci delle stanze normalmente accese, nessun segno particolare. Grotowski era sul letto, coperto da un lenzuolo.

Il volto identico all'ultima volta che l'avevo visto, che credo sia stato il giorno che hanno dato la cittadinanza onoraria a Eugenio. Eugenio ne parla, di quella giornata, della loro conversazione al bar, in *La terra di cenere e diamanti*. Aveva il volto identico e gli occhi non perfettamente chiusi, sicché sembrava che ancora facesse quel suo sguardo di sottocchi. L'ho silenziosamente salutato anche a nome tuo, di Mirella, di Franco. Eugenio intanto veniva cercato. Era in volo per il Cile. Roberto ha parlato con Torgeir. Stamattina, mentre il lavoro a Pontedera continuava, Grotowski è stato portato - a cura della Pubblica Assistenza - a Pisa, dove è stato cremato. Credo che questo sia avvenuto a partire dalle 8, di stamattina 15 gennaio. Mario fino a ieri mattina era all'ospedale Careggi di Firenze, dove meno di una settimana fa era stato operato di diverticolite all'intestino. Gli avevano tagliato via un mezzo metro d'intestino. Ha firmato per fare ritorno a Pontedera un po' prematuramente. Ma naturalmente stava immobilizzato a casa sua a Pontedera, accudito, solo sul tardi, da Anna Lisa, che intanto fa l'aiuto regista di Roberto. Roberto mi ha detto che l'ultima cosa che gli ha detto Grotowski è stato: "Pensa allo spettacolo, non pensare a nient'altro. Pensa solo allo spettacolo". Che è una di quelle cose un po' generiche, che diventano piene di senso quando escono come ultima parola.

Caro Nicola, il 14 gennaio, la mattina poco dopo le 5, il Novecento teatrale è davvero finito. Silenziosamente. La notizia è stata data ai giornali nella serata-notte del 14. Il 15, stamattina, il solo giornale al mondo ad annunciare la notizia della morte di Grotowski era "il Tirreno".

Oggi la notizia sta sul Televideo e domani vedremo i giornali.

Chissà perché mi vengono in mente due versicoli di Fabrizio de André (a proposito: lo sai che de André è morto, domenica 10 gennaio?). I due versicoli sono: "coi giornali in una mano / e nell'altra il tuo destino".

Ti abbraccio,

nando

Strategia del commiato

Sarà difficile, in futuro, fare la storia di Jerzy Grotowski. L'uomo che ha dato la scossa più energica al teatro del secondo Novecento forse sarà ingannevole vederlo all'interno della storia del teatro, non solo perché deborda, ma perché annoda un doppio legame storiografico: quanto più la sua figura esula dal contesto teatrale, tanto più questo ci serve per definirla; quanto più la riportiamo ad esso, tanto più vi risulta estranea.

A causa di questa doppia visuale, anche la cronaca e l'aneddotica si sono sdoppiate: Grotowski era considerato da tempo un vegliardo, benché quand'è morto, il 14 gennaio scorso, non avesse ancora compiuto i 66 anni. Ma in realtà è come se fosse «morto molte volte - spiega Georges Banu - perché più d'ogni altro artista egli è scomparso ogni volta di più, al termine di ciascun ciclo, per abbandonare progressivamente il teatro, il mondo»¹². È giusto però parlare di cicli diversi? Ha ragione Franco Ruffini¹³ quando sostiene che le fasi che sembrano scandire la vicenda di Grotowski sono puro illusionismo, dove l'effetto d'un'evoluzione si crea per il semplice spostarsi dell'accento dall'uno all'altro livello di un'unitaria ricerca¹⁴.

Anche la prima reazione di Richard Schechner, alla notizia della morte, sottolinea la sfasatura fra due immagini di Grotowski:

Per alcuni, egli stava accanto a Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd e Bertolt Brecht [...] Per altri era uno sconosciuto. Uno strano paradosso: un uomo di teatro la cui influenza deriva non tanto dalle sue produzioni pubbliche, ma dalle centinaia, probabilmente dalle migliaia di individui che egli ha incontrato, toccato e cambiato¹⁵.

Schechner si identifica qui con i giovani, e spiega come Grotowski appaia oggi a coloro che non hanno avuto esperienza diretta dell'esplosione della sua arte, più di trent'anni fa. È sorprendente, infatti, l'incrementarsi del suo peso di maestro in assenza di quelle profonde o laceranti esperienze che furono i suoi spettacoli. Benché lavorasse da anni con pochissime e per pochissime persone, le sue conferenze e le sue lezioni richiamavano folle, in qualsiasi parte del mondo.

Ha sistematicamente usato il proprio successo ed il proprio prestigio come capitale da investire per conquistarsi spazi di libertà sempre più ampi. Benché il suo ambiente fosse il teatro, riuscì più volte ad eluderne la sorveglianza: quella di regime, finché restò in Polonia; quella degli intellettuali vogliosi di definizioni, dei media, dei funzionari esigenti, quando divenne apolide, negli Stati Uniti, in Francia, in Italia.

Aveva meno di quarant'anni, e il capitale di prestigio accumulato gli permise di smettere con gli spettacoli. Le opere che gli avevano procurato fama di rivoluzionario e genio indiscusso del teatro contemporaneo - *Dr. Faust* (1963), *Akropolis* (5 versioni fra il 1962 ed il 1967), *Il principe costante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (tre versioni fra il 1968 ed il '73) - le aveva composte in un arco di tempo relativamente breve. La sua fama intanto cresceva anche tramite la diffusione di

¹² Georges Banu, *Grotowski: éclats d'un mythe*, «Alternatives Théâtrales», 60, Bruxelles, Centre Dramatique Hainuyer, 1999, pp.73-75.

¹³ Franco Ruffini, *Nell'autobiografia di Barba, la pedagogia d'un artista*, «L'indice», dicembre 1998, recensione al libro di Barba, *La terra di cenere e diamanti*.

¹⁴ L'imponente *The Grotowski Sourcebook* curato da Richard Schechner e Lisa Wolford per la Routledge suddivide la sua attività in periodi che rispondono ai dati d'una cronologia apparentemente oggettiva, ma che forse non rispecchia che le etichette scelte da Grotowski nel corso d'un processo di lavoro caratterizzato dalla continuità e in cui lo sperimentare precedeva il nominare. Le diverse fasi in cui è diviso il libro sarebbero: teatro come produzione di spettacoli, o «Teatro povero» (1957-1969); parateatro (1969-1978); teatro delle fonti (1976-1982); «objective drama» (1983-1986); «Arte come veicolo» (1986-1999).

¹⁵ Richard Schechner, *A mentor with wisdom and a drive to learn*, «The New York Times», 31/1/1999.

Per un teatro povero, uscito nel '68, in lingua inglese (*Towards a poor Theatre*), pubblicato in Danimarca nelle edizioni dell'Odin Teatret. Grotowski era allora trentacinquenne; Eugenio Barba, fondatore dell'Odin e - per l'occasione - editore, era un trentaduenne. Quel libro girò il mondo in molteplici traduzioni. «Teatro povero» fu l'ultimo grande slogan del teatro novecentesco. Ma dietro quello slogan non c'è una poetica teatrale, o una teoria. C'è l'efficacia d'una presa di posizione eversiva ed adatta ai tempi.

Ne *La terra di cenere e diamanti*, Barba fa la cronaca dei casi, dei tempi e contrattempi attraverso cui il libro di Grotowski prese forma e giunse alla pubblicazione. Poi, dopo la cronaca, scrive una pagina di storia:

Nessun libro sul teatro ha avuto, nel nostro secolo, l'impatto fulmineo di *Per un teatro povero* [...] Si era all'indomani del maggio 1968, con un bisogno di impegno, di rinnovamento e di ritrovare, nel teatro, quel senso politico, etico o sociale che aveva caratterizzato la ricerca dei riformatori teatrali dei primi trent'anni del Novecento [...] *Per un teatro povero* affronta i principali problemi tra i quali si dibatte un regista o un attore. Comincia dal primo passo, la preparazione tecnica [...] Apre prospettive drammaturgiche radicali [...] Presenta la visione di un teatro che, superando il suo carattere di spettacolo d'arte o intrattenimento, ribadisce la sua vocazione di rituale collettivo, sacro e laico allo stesso tempo [...] E' una visione che ridà all'attore e al regista la possibilità d'un impegno assoluto, e dall'altro consente loro di ritrovare una libertà, al di fuori della cerchia dei mercanti, degli ideologi, delle mode. Mai era stato scritto un libro del genere in cui trovassero posto sia le grandi ossessioni che gli aspetti concreti della professione [pp.121-122].

Ma poco dopo aver lanciato il sasso del «Teatro povero» ed aver compiuto *Apocalypsis*, Grotowski decise di «lasciar semplicemente cadere» l'arte¹⁶. Parve il segno d'una crisi, o uno spreco al limite della protervia. In quegli anni (gli inizi dei Settanta) sembravano votarsi allo spreco anche il Living Teatret, Peter Brook, l'Odin di Eugenio Barba, persino Dario Fo. Era come se ognuno di loro, ciascuno a suo modo, avesse coniato monete preziose, ed ora, invece di esporle e farle brillare, le spendesse come semplice denaro corrente per esplorare i mondi. Due libri recenti - Mirella Schino sulla generazione teatrale dei Settanta e Cesare Garboli *inviato speciale* fra le scene - restituiscono criticamente la vibrazione, oggi così difficile da captare, di quel momento e di quell'ambiente in cui lo spreco forniva in realtà la misura del valore e della grandezza della professione teatrale¹⁷. E però cominciamo a renderci conto che il caso di Grotowski era d'altra specie: non allargava i confini storico-geografici del teatro, ma rimodellava quel territorio per coltivarvi pratiche avulse da preoccupazioni sceniche. Più del rapporto attore-spettatore, era l'attore ad interessarlo, il suo «processo organico». E ci si chiedeva se, superato un certo limite, non lavorando per la *relazione* con lo spettatore, si potesse ancora dire che lavorasse sull'*attore* in senso proprio. Nell'aneddotica e nelle chiacchiere teatrali alcuni parlavano d'un Grotowski isolato, maniacale, addirittura fuori di testa. Aneddotica e chiacchiere confinano sempre con la volgarità, ignorano avventura e dolore.

Su che cosa Grotowski lavorasse lo si seppe alla fine degli anni Ottanta, quando riaffiorò, trovando il modo di *non parlare* dell'attore, ma parlandogli accanto, reinnescando la dialettica fra la propria differenza e il proprio mondo di riferimento, e per ciò dando di nuovo ampiezza e vigore alla sua voce. Forse che non riguardava il «teatro» quel che Grotowski stava facendo? Lavorava nell'ambiente del teatro, si rivolgeva non a chiunque, ma solo agli attori, e indicava loro una

¹⁶ Usò quell'espressione a Venezia, nel '75, mentre *Apocalypsis cum figuris* continuava ad essere rappresentato. Dello sconcerto e della vitalità di quello «spreco» resta una traccia nella registrazione d'una trasmissione televisiva senza pretese e molto ben fatta: «Incontri del Tg: un'ora con Jerzy Grotowski», a cura di Mario Raimondo». La trasmissione è composta d'un'intervista girata a Holstebro nel 1975, e di immagini della Scientific Session tenutasi a Mirano (Venezia) il 23 ed il 24 novembre 1975 a conclusione dello Special Projet di Grotowski alla Biennale. Fu trasmessa il 5 gennaio 1976, ritrasmessa almeno un'altra volta, all'interno di «Fuori orario», RaiTre, nelle notte fra il 21 ed il 22 giugno 1993.

¹⁷ Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996; Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998.

prospettiva ulteriore. Anche questa volta, nominava *a posteriori* qualcosa che già aveva sperimentato. Parlò di «Performer», con la maiuscola:

Il *Performer*, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. E' uno che fa [*he is a doer*], il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi estetici¹⁸.

Non spettacoli, ma *azioni*, il cui scopo consiste nel mutare chi le compie, piuttosto che chi le vede. Una sorta di yoga le cui radici affondano nel sapere attorico novecentesco e non direttamente nelle dottrine dell'esoterismo tradizionale. Quell'*atletismo del cuore* di cui Antonin Artaud aveva scritto in termini accesi ma precisi, indicandolo come una meta, Grotowski lo realizzava in pratica, sapendo come fare. È un *atletismo* che lavora nella sfera interiore dell'individuo allo scopo di superarne l'individualità e raggiungere un piano oggettivo. E giunge all'interiorità partendo dall'esterno, dalle azioni fisiche. In questo - basta leggere il libro di Thomas Richards per rendersene conto - restano fondamentali le esperienze di Stanislavskij e soprattutto la sua problematica rivoluzione copernicana, quando privilegiò come punto di partenza le azioni fisiche. Sia Artaud che Grotowski, l'uno con la precisione del poeta, l'altro con l'inesorabilità dell'uomo di scienza, pescavano nelle pratiche della scena quel che in genere si pesca solo nei piani nobili della metafisica¹⁹. Grotowski ha compiuto un'azione doppiamente importante dal punto di vista culturale: ha legato il suo yoga all'umiltà d'un artigianato senza paroloni dottrinarî; e d'altro canto ha inventato un valore per la marginalità del teatro, facendone un *resto*, un ritiro laborioso capace di proteggere persino il seme d'una pratica iniziatica.

Intanto, nell'86, aveva trovato l'appoggio e l'ospitalità del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera, creandovi il «Workcenter of Jerzy Grotowski». Formò un Performer e gli passò l'eredità e il nome. Il Workcenter si chiamò «of Jerzy Grotowski and Thomas Richards».

Nell'aneddotica e nella chiacchiera teatrale ora alcuni pretendevano d'immaginare un suo possibile rientro nell'orizzonte delle arti, come avviene per quegli artisti che attraversano un periodo di silenzio e poi, mutati e perfezionati dalla vecchiaia, riguadagnano la scena in gloria. Presupponendo che anche per lui il capolavoro artistico rappresentasse il culmine dei valori, c'era chi si chiedeva se il lavoro condotto dal Workcenter sotto la guida di Thomas Richards non fosse, in realtà, l'ultimo spettacolo di Grotowski, il suo ritorno; la premessa o la promessa di ulteriori capolavori. Tant'è che Grotowski, nel suo ultimo scritto, dal carattere testamentario, ha voluto ribadire il distacco:

È possibile che il termine della mia vita si avvicini. [...] Il mio ultimo spettacolo, come regista, s'intitola *Apocalypsis cum figuris*. Fu creato nel 1969 e le sue rappresentazioni sono terminate nel 1980. Da allora non ho più fatto alcuno spettacolo [...] *Action*²⁰ non è «uno spettacolo». È un'opera interamente creata e diretta da Thomas Richards, e sulla quale prosegue un lavoro continuo dal 1994.

Si può dire che *Action* è stata una collaborazione tra Thomas Richards e me? Non nel senso di una creazione a quattro mani: solamente nel senso della natura del mio lavoro con Thomas Richards dal 1985, che ha avuto il carattere della trasmissione, come la si comprende nella tradizione; trasmettergli ciò che ho raggiunto nella vita: l'aspetto *interiore* nel lavoro²¹.

Grotowski non ha costruito dottrine, sicché nessuno potrebbe incapsularlo negli scaffali dell'esoterismo. Così come nessuno potrebbe classificarlo fra i cosiddetti utopisti del teatro. Rivendicava per sé il sapere dello sperimentatore. Se è vero che «hay dos modos de conciencia»,

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Performer*, in *The Grotowski sourcebook*, p. 374. Se ne veda una prima versione in «Teatro e Storia», 4, aprile 1988.

¹⁹ È un percorso che Franco Ruffini ha recentemente indagato nei volumi *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento e I teatri di Artaud. Crudeltà e corpo-mente*, editi da «Il Mulino» nel 1994 e nel 1996.

²⁰ È il nome dell'opera perfettamente strutturata che i membri del Workcenter praticano da alcuni anni.

²¹ L'ultimo, brevissimo scritto di Jerzy Grotowski, senza titolo, datato «Pontedera, 4 luglio 1998», è apparso postumo per volontà dell'autore. La prima pubblicazione, trad. dal francese di Mario Biagini, è nel supplemento domenicale de «Il sole - 24 ore», 21 marzo 1999, con un articolo di introduzione e commento di Renato Palazzi. Verrà pubblicato anche in «Teatro e Storia», 20, annale 1998-1999.

come scrive Machado, e che «una es luz, y otra paciencia», Grotowski apparteneva alla sfera della pazienza, alla luce della pazienza. Ultimamente (nel 1997) era stato chiamato al Collège de France, dove teneva lezioni di Antropologia Teatrale, un ambito del sapere circoscritto soprattutto da Eugenio Barba, che nel 1980 ha dato inizio all'International School of Theatre Anthropology, alla quale Grotowski ha spesso preso parte. Al Collège de France ripeté quel che spesso affermava: la sua ricerca era cominciata lì dove si era arrestata la ricerca di Stanislavskij, in un territorio ristretto e sottilissimo, ma con profondità impensate: la zona in cui «dentro il corpo», l'azione fisica è preceduta dall'«impulso». Lavorare in questa zona significa muoversi nell'interfaccia fra il cosiddetto «fisico» ed il cosiddetto «spirituale». La ristrettezza del territorio, la sua profondità, il carattere spregiudicato e empirico della ricerca spiega perché nei colloqui che precedettero la sua ammissione al prestigioso Collège si sentisse compreso dagli studiosi di fisica o biologia, mentre era difficile l'intesa con i colleghi umanisti²².

Al modo della pazienza si riconduce anche la sua maniera di lasciar traccia. In quel suo ultimo scritto senza titolo, dimesso e circostanziato, Grotowski insiste sulla trasmissione che sola pare interessargli, non quella d'una fama e d'un nome, e tanto meno quella d'una storia:

Che cosa si può trasmettere? Come e a chi trasmettere? Sono domande che ogni persona che ha ereditato dalla tradizione si pone, perché eredita nello stesso tempo una specie di dovere: trasmettere ciò che lui stesso ha ricevuto²³.

Questa problematica non è di tipo artistico. È legata a un «fare» d'altro genere, che solo in senso strumentale, perché passa attraverso la forma e la precisione dell'azione, ha a che vedere con l'arte. Poco sopra scriveva:

Quando parlo dell'arte come veicolo, mi riferisco alla verticalità. Verticalità, il fenomeno è di ordine energetico: energie pesanti, ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie più sottili. La questione della verticalità significa passare da in livello diciamo grossolano - in un certo senso si può dire tra virgolette «quotidiano» - a un livello energetico più sottile addirittura verso la *higher connection*.

Non sta parlando d'un punto di svolta della sua carriera. Indica quali fossero i suoi interessi fin dagli inizi, fin dagli anni Cinquanta, quando decise (o accettò) di dedicarsi al teatro. Ascoltiamolo rispondere alle domande della regista cinematografica e scrittrice svedese Marianne Ahrne, che ha seguito il suo lavoro a partire dagli anni Sessanta, quando lei era una giovanissima diplomata dell'Istituto di Cinematografia di Stoccolma e Grotowski teneva i suoi primi seminari fuori della Polonia, in Danimarca²⁴:

- Che cosa ti ha attirato verso il teatro, all'inizio?

- Il teatro è stata un'enorme avventura nella mia vita. Ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la vita. Direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho pensato a questo lavoro cercando il teatro. In realtà ho sempre cercato qualcosa d'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere in cui potessi cercare un essere umano, l'altro e me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo, che avesse una sorta di assialità, di asse, un'altra dimensione più alta, che ci oltrepassa. Allora, a quell'epoca, mi sono detto: debbo studiare l'Induismo, per lavorare sulle differenti tecniche di yoga; o devo studiare medicina, per diventare psichiatra; o arte drammatica, per diventare regista. Era il periodo stalinista, la censura era molto forte,

²² I riassunti ufficiali stesi da Grotowski per i suoi corsi possono leggersi nell'*Annuaire du Collège de France. Résumé des cours et travaux* degli anni accademici 1996-1997 e 1997-1998. Altre notizie si troveranno nel sito Internet del Collège <<http://www.collège-de-france.fr>>, che fra l'altro propone la cassetta audio della lezione inaugurale (*Aux sources du savoir. Jerzy Grotowski - Anthropologie Théâtrale*), 24 marzo 1997..

²³ Nel citato supplemento culturale de «Il sole - 24 ore».

²⁴ In «Teatro e Storia», 20, annale 1998-1999 comparirà un capitolo del romanzo di Marianne Ahrne *Katarina Horowitz drömmar* (I sogni di Katarina Horowitz), pubblicato a Stoccolma dalla casa editrice Norstedts nel 1990, mai comparso in italiano. In questo capitolo vengono raccontati i seminari tenuti da Jerzy Grotowski Riszard Cieslak ad Holstebro, in Danimarca, presso l'Odin Teatret nel 1967 e 1968, un periodo dell'attività di Grotowski sul quale la documentazione è praticamente assente.

pesante, si censuravano gli spettacoli, ma non le prove. E le prove sono sempre state, per me, la cosa più importante. Là accadeva qualcosa fra un essere umano e un altro essere umano, cioè l'attore e me, che toccava questa assialità al di fuori di ogni controllo dall'esterno. Vuol dire che, nel mio lavoro, sempre lo spettacolo è stato meno importante del lavoro nelle prove. Lo spettacolo doveva essere impeccabile, ma tornavo sempre verso le prove, anche dopo la prima, perché le prove sono sempre state la grande avventura. Allora, vedi, in fondo è stato questo interesse per l'essere umano, nell'altro e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga²⁵.

Si noti l'espressione «l'essere umano nell'altro e in me stesso»: è sufficiente a denotare un lavoro che passa *attraverso* la persona, che usa l'individualità come crocevia obbligato, come un alambicco all'interno del quale distillare un'esperienza che non mira però a nulla di personale, di individuale. Il che, non appena si scenda dalle belle parole ai fatti concreti, può anche tingersi di drammatico: può voler dire che il lungo apprendistato non mira necessariamente alla crescita individuale e soprattutto professionale della persona, e quindi, se resta agli stadi intermedi, può rendere anche in termini di mestiere, ma può altresì creare disadattamento e squilibrio.

D'altro canto, la persona come strumento, come alambicco per distillare scintille d'una luce che si è persa è un'immagine che appartiene a molte delle mitologie che fanno corredo alle pratiche iniziatiche. Ha un qualche senso, nel contesto teatrale? A che le serve il teatro, se non come (provvisorio) riparo?

La figura di un Grotowski che si limita a compiere le sue ricerche al riparo del teatro sarebbe una semplificazione storicamente impropria. Si reggerebbe sulla sola logica delle parole, non su quella dei fatti. Nei fatti, l'estraneità è una linea d'azione, ed implica una politica di intervento.

Grotowski non fu mai un utopista, e realizzò ogni volta le cose di cui parlava, anzi: il parlarne seguiva sempre la realizzazione. Trovava le persone, gli spazi, le giustificazioni pubbliche e il denaro. Organizzava fin nei minimi particolari le situazioni che dovevano proteggere il proprio lavoro. Poiché si dedicava a compiti che difficilmente avrebbero potuto ottenere sostegno senza l'avvallo d'un prestigio assodato, ha usato, per tenersi libero dal gioco politico, la competenza e le abilità di un politico consumato. Per quanto riguarda gli anni Sessanta e la Polonia, ne *La terra di cenere e diamanti* di Eugenio Barba, si legge di come l'ardire artistico e sperimentale confinasse col rischio della vita. Il territorio profondo e circoscritto della ricerca di Grotowski, che ha creato e crea mille equivoci, che renderà difficile raccontarne la storia, allora, negli anni Sessanta (e poi nei Settanta), in un paese retto dalla dittatura cosiddetta socialista, era gravido di conseguenze ben più pericolose.

Dall'intreccio fra le esigenze della propria ricerca e le possibilità offerte dalle contingenze storiche nasce la carica eversiva e rifondatrice del libro *Per un teatro povero* e dei primi anni della carriera grotowskiana. La dimensione politica è essenziale per comprendere la storia della dissidenza di Grotowski. Egli non ha trovato nel teatro un rifugio, ma al contrario, per usarlo come territorio adatto ai propri bisogni, lo ha reinterpretato in maniera lucida alla luce delle meno appariscenti fra le sue trasformazioni strutturali. In un'epoca in cui il teatro socialmente vive come bene culturale sovvenzionato, e in cui quindi cade la secolare necessità primaria - economica - di coinvolgere numerosi spettatori paganti; in un'epoca in cui il teatro diventa spettacolo di minoranza nel sistema degli spettacoli di massa, Grotowski non si è mai unito al coro dei lamenti e, profittando della marginalità, ha indicato alcune strade maestre per sfuggire all'emarginazione. Ha mostrato come la mutata situazione permettesse di far fiorire potenzialità che la dimensione tradizionale del teatro conosceva ma non aveva potuto sviluppare appieno: ha estratto il valore insito nella relazione

²⁵ Trascrivo da un video dedicato all'esperienza teatrale grotowskiana: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, regia di Marianne Arhne, fotografia di Leonardo Vannini regia di Marianne Arhne, quinta puntata de: *Cinque sensi del teatro. Cinque monografie sulla filosofia del teatro*, a cura di Mario Raimondo, produzione Rai - Radiotelevisione Italiana, Sede Regionale per la Lombardia - dipartimento Scuola-Educazione e Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, 1993. Le diverse puntate sono state messe in onda per la prima volta a partire dal 29 maggio 1994.

di prossimità fra attore e spettatore; ha sviluppato il valore autonomo che può assumere la situazione delle prove; ha trasformato in vasto e inesplorato terreno di indagine la constatazione (altrimenti ovvia) per cui il lavoro dell'attore ha conseguenze non solo per chi lo vede, ma anche per colui che compie l'azione, dato che plasma anche la sua *cenestesi*, la sensazione fisica che ciascuno ha di sé e cioè la percezione interna del proprio *esserci* materialmente.

L'esperienza politica ribelle aveva caratterizzato la vita di Grotowski anche indipendentemente dal teatro. A 16 anni era finito in galera per ragioni politiche. A metà degli anni Cinquanta, faceva parte di un gruppo giovanile clandestino che si opponeva alla politica del governo e organizzava scioperi illegali nelle fabbriche. Nel 1956 era tornato al potere Gomulka, che dopo la condanna per «nazionalismo» e la prigionia era stato riabilitato. Gomulka convocò il giovane Grotowski ed i suoi «complici». Lo temevano, ma non vennero arrestati. Però Grotowski si rese conto che stava giocando allo stesso gioco del potere. E con carte debolissime in mano. Avrebbero sicuramente perso, o divenendo vittime oppure integrandosi. Il teatro fu il modo per sfuggire all'alternativa. Il teatro non è clandestino: è mimetizzato. È arte di minoranza che può divenire un lavoro *attraverso la minoranza*. Anche in questo senso, come ha sostenuto Claudio Meldolesi in un saggio che aveva le dimensioni e il respiro di un libro, certi riformatori del teatro possono essere visti come esempi di una sociologia in atto, come costruttori di forme che interpretano la società e forniscono risposte alle sue meno evidenti tensioni²⁶.

Quando all'inizio nel 1981 le truppe del Patto di Varsavia fecero lunghe e minacciose esercitazioni militari nella Polonia in cui s'era sollevata Solidarnosc, mentre si temeva un'invasione, e molti sussurravano di guerra partigiana, Grotowski girò in lungo e in largo le zone montagnose del suo paese dormendo sui treni e per terra nelle stazioni, parlò con centinaia di persone, si mosse come un monaco miscredente e anonimo che tastava il polso del suo popolo. Mentre mi raccontava tutto questo, una notte di dicembre di dieci anni fa, mi chiedevo perché. Voleva semplicemente depositare notizie? Oppure voleva evitare il rischio d'una comprensione dimidiata, che privilegiando il valore della ricerca sottile non tiene conto della sua veste esterna, politica, che non solo salvaguarda, ma *riguarda* l'essenziale? O voleva, invece, spiegare che cosa fosse, per lui, l'azione politica?

Oggi Schechner, in chiusura del vasto *The Grotowski Sourcebook*, scrive che «in realtà Grotowski non è un uomo politico, nel senso di Solidarnosc, più di quanto non sia un uomo di teatro nel senso di Broadway»²⁷. In una brevissima «Nota per gli amici», scritta nell'ottobre '98, Grotowski coglie l'occasione per riconoscersi in pieno in tale affermazione. La procedura del commiato è stata, per lui, una tecnica ed una strategia. Sia nel mondo delle idee, che in quello delle relazioni umane e sociali, ha annodato legami attraverso le rigorose circonvoluzioni delle prese di distanza.

La «Nota per gli amici» - scritta in francese e inviata per conoscenza a persone interessate - ha fondamentalmente lo scopo di rettificare alcune inesatte affermazioni di Schechner sulle posizioni politiche del fratello di Grotowski, fisico nucleare all'Università di Varsavia. Assieme all'altro breve testo senza titolo, già citato, costituisce il pochissimo che Grotowski ha scritto in punto di morte. È uno degli ultimi atti della sua strategia del commiato. Non ha usato né la solennità del silenzio, né quella delle «ultime parole». Scrive. Ma il suo «testamento» è dimesso e apparentemente di poco conto: fa un po' d'ordine fra alcune carte, quelle che lasciate com'erano avrebbero potuto procurare fastidi. La si direbbe un'ulteriore elusione, tenendo conto del suo ruolo centrale nella storia del teatro novecentesco. Ma gli interessava veramente la Storia, la traccia da lasciare nella Storia? Credo di no. E credo che sia questo ciò che nel fondo divide la sua vicenda da quella di Eugenio Barba. Congeneri ed opposti come il Polo Nord ed il Polo Sud, rappresentano

²⁶ Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», 1, ottobre 1986, pp. 77-151.

²⁷ Richard Schechner, *Exoduction*, in *The Grotowski Sourcebook*, p. 461.

l'uno l'asse delle ordinate, l'altro quelle delle ascisse entro cui aprirsi un sentiero per la comprensione del valore del teatro venturo, aldilà dei fasti di cronaca. La trascendenza in senso verticale era la sola verso la quale Grotowski si sentisse veramente responsabile, nei cui confronti cercò di adempiere ai doveri del proprio stato. Dalla quale responsabilità discendeva per lui il dovere di fare bene i conti con le contingenze, prima fra tutte quella della trasmissione *ad personam*. Degli eredi diretti s'è preoccupato. Ma per coloro che con parola pomposa chiamiamo «i posteri» credo non avesse interesse alcuno. Quella versione orizzontale della trascendenza che è il senso della Storia mi pare gli fosse estranea.

Sulla rivista «Theater heute», Jan Kott, polacco, l'autore d'uno dei più efficaci libri sul teatro pubblicati negli ultimi decenni, *Shakespeare nostro contemporaneo*, scrive una «commemorazione di Grotowski» dedicata alla sua «presenza»²⁸. Sceglie alcuni ricordi: quando per esempio lo invitò a parlare ad un seminario del Getty Center for the Humanities, a Santa Monica, dedicato alla figura del serpente nella Bibbia e nella letteratura cabalistica. Grotowski parlava un inglese tremendo, deformato a modo suo. Ma gli eruditi e gli studiosi lo ascoltavano a bocca aperta. Avrebbero poi confessato di non aver mai assistito alla conferenza d'una persona altrettanto straordinaria. Jan Kott afferma che, al confronto, gli scritti di Grotowski gli son sempre parsi morti, e che solo nel rapporto faccia a faccia si manifestava la sua grandezza. Sicché ciò che di lui resterà, più che l'insegnamento, sarà la memoria della sua *presenza*.

In realtà Grotowski ha scritto pochissimo. Rileggiamo *Per un teatro povero*: è un conglomerato. Non ha l'architettura di un testo magari frammentario, ma pensato nella sua unità. I diversi brani, di mani diverse, sono legati da imbastiture ben visibili. Come molti libri composti da artisti di teatro, ha una forma che si dilata a partire da un «programma di sala». O da un numero monografico di rivista. Quanto c'è di meno architettato, fra le cose scritte. Quanto c'è di più vicino all'esposizione orale.

Non ha *scritto* quasi niente, perché perlopiù ha *trascritto* dialoghi, interviste, conferenze. Coloro a cui è toccato di collaborare con lui per un'intervista, una traduzione, la stesura di un progetto, ricordano come un incubo ore ed ore passate a discutere una parola, una frase. Ma non come le si discute con uno scrittore nato. Come si discute, invece, in una trattativa. Non era mai prevedibile su quale punto si sarebbe impuntato. Pretendeva di piegare le lingue non sue a costrutti proibiti. Quel lavoro si trasformava spesso in un duello grottesco, dove lui proponeva espressioni impossibili e il suo interlocutore-collaboratore passava dall'uso tecnico della propria competenza linguistica ad un animoso riflesso condizionato e sentimentale, si sentiva costretto a far da sentinella alla propria lingua madre quasi questa fosse proprio una mamma aggredita ed offesa. Grotowski vedeva ombre gravissime dietro parole considerate normali. Collaborare, in quei casi, più che ad un dialogo, somigliava al brancolare in un tunnel. Se ne usciva per caso e delusi. Il più delle volte, Grotowski non trovava la frase giusta, ma sembrava rassegnarsi alla meno sbagliata. Il suo ideale di scrittura credo fosse una lingua plasmata dall'anfibologia.

Pagava carissimo, nello scrivere, il fatto di doversi esprimere in lingue diverse dal polacco. Ma la sua intraprendente diffidenza nei confronti della scrittura non derivava semplicemente dall'uso di lingue straniere. Era un atteggiamento ben più radicale. La ricerca di una forma fissa, precisa e limata in ogni dettaglio, aveva per lui il solo scopo di permettere il fluire di qualcosa d'altro, che è l'essenziale. Se non si capiva questo suo atteggiamento di fondo, ci si scontrava soltanto con un'irritante bizzarria: voleva scrivere preoccupandosi insieme della precisione del dettato - che doveva funzionare come una lingua tecnica, quasi come istruzioni per l'uso -, e della sua disponibilità a non bloccare il flusso di associazioni con il non-detto. E' lo stesso atteggiamento che ha prodotto la sua grandezza d'artista e di maestro di *Performers*, sia quando creò spettacoli, sia

²⁸ Jan Kott, *Grotowskis Anwesenheiten. Erinnerung an Jerzy Grotowski*, «Theater heute», marzo 1999, pp. 32-33.

nel periodo conclusivo della sua attività, per il quale aveva adottato la formula dell'«Arte come veicolo» (trovata per lui da Peter Brook).

Fra la precisione dei dettagli ed il modellato flusso di un continuo divenire non c'è posto per qualcosa di simile alla *definizione*. Il paradosso d'un rigore usato per sconfiggere ogni rigidità, a cominciare da quelle del complesso corpo-mente, finisce con il creare terremoti anche nelle definizioni di categorie più ampie, necessarie per circoscrivere un contesto entro il quale rendere visibile, raccontabile una storia che sappiamo, di per sé, carica di significati difficili da enucleare. Ancora una volta: si legge davvero bene, o no, la storia di Grotowski se la si definisce nel contesto teatrale?

Le contingenze del teatro sono essenziali per capire le vicende di Grotowski; la sua voce non avrebbe potuto radicarsi, né trovare volume senza fare attrito con quel corpo; è persino evidente che il progressivo sbiadire e degradarsi d'un sapere teatrale profondo, *dal quale* faccia senso distanziarsi, mette a rischio la visibilità, se non la consistenza, dell'esperienza che Grotowski ha trasmesso. Ma di quale storia generale, la sua storia è l'inusuale particolare?

Mentre cerco un modo per concludere (non per rispondere), mi martella in mente la frase di uno storico oggi quasi dimenticato, il quale con la pacatezza ed il caloroso distacco del maestro che riflette sulla portata del proprio mestiere scriveva: «noi gli uomini del passato li definiamo: fin lì e non oltre»²⁹. Quest'umile fierezza di chi esercita il mestiere storico tracciando sia pur mobili confini ci si rivolta contro quando ci confrontiamo con uno dei grandi strateghi del commiato. La cui grandezza si manifesta anche perché è lei a intimare un «fin lì e non oltre» alle più ordinarie ed utili procedure necessarie alla nostra comprensione e ricostruzione del passato, ai paradigmi, alle definizioni, distinzioni e caselle amiche, e quasi alla nostra stessa ostinazione a fare storia .

²⁹ Adolfo Omodeo, *Per la difesa della cultura*, «Leonardo», 1928, citato da Delio Cantimori, *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 37

[In calce a Strategia del Commiato] **Libri ai quali si fa riferimento in questo articolo:** *The Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford & Richard Schechner, London and New York, Routledge, 1997; Jerzy Grotowski, *Towards a poor Theatre*, editor Eugenio Barba, preface by Peter Brook, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968 (ed. it.: *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970); Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, il Mulino, 1998; Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro, 1959-1984*, Firenze, la Casa Usher, 1989; Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, con una prefazione e il saggio «Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo» di Jerzy Grotowski, Milano, Ubulibri, 1993; id., *The Edge-Point of Performance*, intervista a cura di Lisa Wolford, Pontedera, Documentation Series of The Workcenter of Jerzy Grotowski, 1995; Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996] .

Rovesciò il teatro come un calzino

Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski – 1959-1969 (Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludvik Flaszen, con uno scritto di Eugenio Barba. A cura di Ludvik Flaszen e Carla Pollastrelli, con la collaborazione di Renata Molinari, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 285) circola quasi alla chetichella, malgrado la sua eccezionalità. Le ragioni non sono (soltanto) di tipo editoriale. Per molti di coloro che lavorano nel teatro, che lo organizzano e lo realizzano, per moltissimi che per mestiere ne scrivono o lo studiano, Grotowski è proverbiale e periferico - come una leggenda. Quasi che per la «vita normale del teatro» se ne potesse fare a meno. È anche questo un sintomo della deleteria distanza che separa le emergenze di cronaca da quelle che fanno storia. Distanza che c'è sempre, in qualsivoglia ambito culturale, ma che nella mentalità teatrale, soprattutto nella seconda metà del Novecento, s'è dilatata fino alla patologia.

C'è stato e continua ad esserci un teatro che ha a che fare con la fame e la sete, con il fuoco nella mente, o con quelle che, negli scritti del Teatr Laboratorium raccolti in questo libro, vengono chiamate le «eccedenze spirituali». Non dappertutto il fuoco nella mente è distruttivo ed autodistruttivo. Se c'è uno spazio in cui l'estremismo è fertile, è lo spazio attribuito alle arti. E se ci sono luoghi in cui può essere fertile l'estremismo sociale, questi sono i microcosmi del teatro, le sue enclaves. Nel corso del Novecento, però, è emersa un'ulteriore evidenza: che l'estremismo teatrale coincide con il buon senso. La ricerca di Grotowski, concentrata sul punto nevralgico della *necessità*, è il miglior esempio di buon senso teatrale, e proprio perché non ha il teatro come fine, ne aiuta la persistenza.

Alcuni credono – lo credono persino in buona fede – che la quotidiana vita degli spettacoli, la loro precaria economia, la loro fatica di farsi vedere ed apprezzare, siano i problemi concreti del teatro. Il problema davvero pratico grave e concreto è invece il grado della sua effettiva necessità. Oggi, questa necessità di per sé non c'è e va di volta in volta inventata, non importa se per pochi o per molti. Importa che da qualche parte e per alcuni ci sia un teatro davvero necessario. Perché al filo sottile della «necessità» tutto il resto, in ultima analisi, s'appende. Anche il teatro più superfluo solenne e vacuo alla lunga ha bisogno, per continuare a campare, delle presenza - sia pur remota – di un teatro necessario. Le necessità più corpose (commercio dei divertimenti, esibizione dell'erotismo, rappresentazione di storie...) col tempo si sono infatti consumate, travasate nel cinematografo e nei suoi derivati, sicché negli ultimi decenni del Novecento è divenuta lapalissiana la verità che prima pareva solo temibile, e cioè che le necessità del commercio ed il bisogno di spettacolo non bastano più a giustificare la presenza e la spesa del teatro. Giocano anzi a suo sfavore. Spettacoli se ne producono in gran copia e spesso d'altissima qualità, senza bisogno di far teatro. Neppure il suo prestigio culturale di luogo in cui si interpretano i testi della letteratura drammatica è più dato per scontato e tende a sparire persino dalle cronache della cultura. La sua ragion d'essere risalta solo agli estremi confini dell'orizzonte odierno degli spettacoli: finito il suo primato, si distingue – anche per i burocrati - come «spettacolo al vivo». Ecco perché gli estremisti teatrali sono profeti del buon senso, perché si accaniscono intorno alla domanda-madre: che cosa farne di questo «al vivo», che fu per secoli un'ovvietà ed oggi rappresenta la nuova carta d'identità del teatro, la sua eccezione e rarità?

Jerzy Grotowski - nato a Rzeszów, in Polonia, nell'agosto del 1933, morto in Italia, a Pontedera nel gennaio 1999 - è stato un grande estremista-profeta del buon senso, uno degli ultimi, certo il più influente, intransigente, efficace realizzatore di progetti che sembravano fatti per non stare in nessun luogo - per essere, alla lettera, utopici. Essi, invece, nel lavoro di Grotowski, hanno avuto luogo. Come spesso accade agli estremisti ed agli uomini di buon senso, estranei all'ininterrotto rampollare d'idee, fu ripetitivo, capace di battere tutta la vita su pochissimi tasti, traendone vibrazioni che variavano continuamente nel variare dei contesti. Quei pochissimi tasti ribadivano che il teatro può essere un territorio privilegiato in cui provare fino a che punto ci si possa spingere nello sperimentare che cosa accada fra un essere umano ed un altro essere umano, che cosa sia l'«azione organica» aldilà (o meglio: al di qua) delle particolarità individuali, della psicologia, delle distinzioni fra il cosiddetto corpo e la cosiddetta mente. Tutto questo senza l'illusorio ausilio delle metafisiche e delle grandi parole attinte alle gnosi, vane quando non traducono un'esperienza diretta, in prima persona. In questi campi era un esperto artigiano ed uno scienziato, uno sperimentatore che parlava solo dopo aver toccato con mano. Lottò sempre contro la fissità e l'evaporazione teoretica. Scrisse battendosi contro l'inclinazione delle parole. Ludvik Flaszen, nel saggio che introduce il volume, afferma che Grotowski ebbe il destino di «essere nel passaggio», tant'è che il lessico dei suoi scritti può essere letto come «una onomastica di cose nel passaggio».

Nelle pagine che introducono il libro, Roberto Bacci parla delle «parole che si sono stancate» a forza d'essere ripetute, e della necessità di risalire ai testi poco noti dell'autore di *Per un teatro povero*, il libro che Grotowski pubblicò nel 1968 e che in pochi anni è divenuto uno dei classici del pensiero teatrale novecentesco, nato anch'esso fuori dall'editoria ufficiale, pubblicato per la prima volta dall'Odin Teatret, allora agli inizi della sua attività in Danimarca. Ora, questa raccolta di scritti rari o inediti pubblicata a Pontedera ne è il complemento. Sono scritti firmati a volte da Grotowski e a volte da Ludvik Flaszen (in un caso - *Verso un teatro santo e sacrilego*, 1964 - da Eugenio Barba). Si riferiscono al lavoro di un solo decennio, sono legati agli spettacoli del Teatr Laboratorium, ma riguardano in realtà l'opera intera di Grotowski. Come mai?

Grotowski era solito suddividere in fasi la sua ricerca (la fase del teatro delle produzioni, quella del parateatro, quella dell'«objective drama» e infine quella dell'«arte come veicolo»), ma era uno spezzettamento fatto per gli schemi e le conferenze stampa, per evitare gli equivoci nei convegni. Dissimulava il soggetto immutato della sua ricerca, enunciato fin dall'inizio, scandito da tappe, caratterizzato da linee curve (che nella ricerca sono le più dirette), ma non certo segmentato in «fasi» o caratterizzato da radicali mutamenti di direzione.

Il decennio che va dal 1959 alla fine di Sessanta si apre quando Grotowski, assieme a Ludvik Flaszen, fonda il suo teatro (prima «Teatro delle 13 file» poi «Teatr Laboratorium»), prima a Opole, poi a Wroclaw), e termina negli anni in cui comincia l'allontanamento, quando Grotowski stabilisce che *Apocalypsis cum figuris* sarà il suo ultimo spettacolo. È significativo che anche il classico *Per un teatro povero* alzasse come una bandiera la visione scenica di Grotowski proprio nel momento in cui costui avviava le procedure per fuoriuscire dalla scena. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di libri che stanno su uno spartiacque, nel punto da cui è possibile osservare in un solo colpo d'occhio il teatro che produce spettacoli e il suo rovescio. Lo spartiacque mostra innanzi tutto un apparente paradosso: rinunciare agli spettacoli non vuol necessariamente dire rinunciare al teatro.

Se si scorrono i dati di *Apocalypsis cum figuris*, lo spettacolo nato per esser l'ultimo, rappresentato in tre successive versioni fra il 1968 ed il 1980, si assiste ad una dissolvenza: nella prima versione Jerzy Grotowski compare alla maniera solita, come autore dell'adattamento e regista; nella seconda (1971) è detto «animatore»; nella terza (1973), il suo nome non c'è più. *Apocalypsis cum figuris* lentamente, molto lentamente, è caduto via dal Teatr Laboratorium che intanto si dedicava soprattutto ad attività parateatrali, incontri prolungati che abolivano la distinzione fra attori e spettatori. Jerzy Grotowski, dopo aver messo in moto questa nuova ragion d'essere del suo teatro, girava il mondo sempre più spesso per conto proprio, si eclissava, non si

capiva che cosa stesse facendo. Radunava attorno a sé nuove persone, creava il progetto del «teatro delle fonti» o dell'«Objective Drama». Nel 1982 abbandonava la Polonia, diveniva apolide. Due anni dopo il Teatr Laboratorium si scioglieva anche formalmente.

Intanto, Grotowski era in un'università degli Stati Uniti dove lavorava con poche persone in una situazione di laboratorio. Sarebbe tornato a far spettacoli? Al contrario: stava rovesciando lo spettacolo come un calzino, trasformava la composizione in una precisissima partitura d'azioni che però non erano composte mirando alla loro efficacia per gli spettatori, ma erano fatte per agire sugli attori. Una sorta di yoga estratto dall'arte e dall'artigianato scenico, un *opus* costruito e fissato in ogni dettaglio, la cui efficacia è destinata a chi lo pratica. Rielaborava anche la nozione di «spettatore»: parlava di «testimoni» ammessi ad osservare ed a usufruire – osservandolo - di un lavoro del quale non erano però i principali destinatari. «Testimone» implica assistere ad un'azione il cui fine non sta nell'essere osservata. È evidente che in ogni spettatore c'è anche un po' del testimone. E viceversa. Così come ogni attore che mostri un'azione, nello stesso tempo la sperimenta nel proprio organismo. E viceversa (sicché è un abusato truismo dire che siamo tutti attori). La differenza dipende da ciò che viene potenziato. Grotowski detestava che lo si facesse passare per un inventore o un innovatore. Risaliva la corrente. Il suo estremismo è sempre consistito nella capacità di analizzare l'esperienza teatrale, distinguerne le differenti sostanze, isolarne alcune, potenziarle, creando il contesto adatto a proteggere e sfruttare le energie che così si sprigionavano. Il suo buon senso era quello del bisturi e del reattore chimico o nucleare. Non c'è da meravigliarsi se osservato alla luce del senso comune appariva visionario o mago.

Il teatro rovesciato come un calzino non s'adatta certo alle regole delle sovvenzioni. Ci vuole un grande senso della storia ed un'accesa fantasia organizzativa per inventare il sostentamento d'attività del genere. Questo senso della storia e questa fantasia Grotowski le trovò solo a Pontedera, nel centro teatrale fondato e diretto da Roberto Bacci. Vi si è trasferito nel 1986, vi ha lavorato per tutto l'ultimo periodo della vita, vi ha fondato il «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards» in cui al suo nome ha aggiunto quello del suo erede, o piuttosto dell'auspicato prosecutore della sua esperienza.

È questo l'ambiente da cui proviene il libro che ci sta occupando. Nella sua Prefazione (il libro ha tre prefazioni: due pagine di Bacci, quattro della Pollastrelli, diciotto di Flaszen), Carla Pollastrelli, responsabile del «Workcenter» ora diretto da Thomas Richards, la persona che è stata il perno dei contatti di Grotowski con l'Italia, spiega come questa raccolta di scritti rari ed inediti nasca dall'organizzazione d'un convegno. Fu Ludvik Flaszen a proporle – nel momento in cui ci si poneva la domanda sul futuro delle ricerche condotte da Grotowski a Pontedera – di risalire ai testi di Opole.

Ludvik Flaszen è un protagonista-ombra. La grandezza di Grotowski poteva anche essere solitaria. Quella di Flaszen è soprattutto di tipo simbiotico e reattivo. Di qualche anno più anziano di Grotowski, Flaszen era già un critico apprezzato per la propria originalità nel mondo culturale polacco, alla metà degli anni Cinquanta, quando Grotowski era considerato poco più d'un regista in erba. Scrittore tagliente e di enorme sapere, animato da spirito di ribellione e da un senso profondamente disilluso della storia (il suo libro *Chirographe*, più volte proibito e pubblicato in Polonia, è stato pubblicato in Francia nel 1980), Flaszen fu il cofondatore del Teatr Laboratorium. Accettando la sfida e il magistero del più giovane Grotowski, abbandonando sia la professione letteraria che – infine - la Polonia, Flaszen è entrato in un anonimato vissuto come blasone di nobiltà più che come fonte d'amarezza. Non è difficile immaginare quanto viverlo così implichi una continua ed alterna lotta contro gli stereotipi dell'amor proprio retrospettivo.

Dei suoi testi raccolti in questo libro Flaszen parla come di scritti sparsi che un tempo «facevano parte dei testi fondatori, mentre oggi sono la testimonianza modesta di qualcosa che ha superato l'autore». L'aggettivo «modesta» dev'esserli costato, perché è vero. Quegli scritti hanno una loro intrinseca qualità, ma traggono la loro forza ed il loro valore storico dall'esterno, dalla

coerenza dell'«individuale peregrinazione creativa» di Grotowski, non soltanto dagli spettacoli che diresse, ma anche dalla sua determinazione nel lasciar cadere ciò di cui il teatro, secondo un modo comune di vedere, per definizione non può fare a meno: la produzione di spettacoli.

Non è che *debba* farne a meno. Ma *può*. Il sapere accumulatosi al fine di comporre spettacoli efficaci, filtrato nel Novecento soprattutto da Stanislavskij e Mejerchol'd, può divenire il veicolo di altre ricerche, con altri fini. Non è accaduto diversamente a certe arti marziali fuoriuscite dall'orizzonte della lotta vera o simulata. Che la pratica teatrale possa mantenere il proprio senso anche senza dirigersi allo spettacolo Grotowski l'ha dimostrato con l'evidenza dei fatti. Ma se ne può *parlare* senza far riferimento allo spettacolo? Forse no.

Scrivono Flaszen: «Grotowski era divorato dalla fame d'Assoluto [...] Come governare quella fame impaziente che consumava anche noi? [...] Come rendere l'Assoluto consistente? In un certo senso facendo finta di non vederlo – rimpiazzando il Grande Assoluto con 'l'assoluto della teatralità' più vicino al mestiere. Seguire la traccia di ciò che è inalienabile materia prima del teatro». Per questo gli scritti di Grotowski sfuggono alla moda, alla *new age*, e scoraggiano chi avesse voglia di gonfiarsi la bocca con le parole d'un qualche libro sacro.

L'architettura che Flaszen ha dato al libro segue rigorosamente l'ordine cronologico degli scritti. Ma nella cronologia trova un montaggio paradossale e significativo. I testi di Grotowski con cui il volume ha inizio sono del 1959 e del '60, concludevano gli spettacoli *Orfeo* e *Caino*, poche pagine scritte per essere aggiunte alle parole di Cocteau e Byron, o pagine ad uso interno, dattiloscritte e riservate. Vi si parla apertamente di ciò di cui Grotowski tornerà frequentemente a parlare solo negli ultimi anni della sua vita: la danza dell'universo, il ballo di Alfa-Omega, il danzatore Šiva. Alla fine del volume, troviamo due testi posteriori al decennio 1959-1969, composti da Grotowski a partire dalla trascrizione di sue conferenze (*Il regista come spettatore di professione e Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*), rispettivamente del 1986 e del 1989. Ma si adattano all'ordine cronologico perché hanno al centro gli esempi del suo operato di regista. La professione teatrale è la base su cui Grotowski fonda il proprio discorso. Anche quando non faceva più spettacoli, quando si dedicava completamente a guidare il «lavoro su di sé» dei suoi allievi e continuatori - un lavoro che non si saprebbe definire altrimenti che laico ed insieme iniziatico - solo parlando di spettacoli, della loro tecnica e delle loro strategie, si faceva capire.

Per tali ragioni, la coppia formata da questo libro e da *Per un teatro povero* è ciò che meglio trasmette il senso dell'attività complessiva di Grotowski, sia per i dieci anni in cui attraversò l'arte dello spettacolo, sia per il periodo seguente, quando sembrò dileguarsi e poi tornò a brillare come una delle voci davvero nuove degli ultimi anni del Novecento. Nuova non perché amante delle novità, ma perché capace di spogliarsi delle illusioni.

Prima di concludere, vorrei proporre un po' di bibliografia corrente. *Per un teatro povero* è stato pubblicato in italiano per la prima volta nel 1970, dall'editore Bulzoni, e continua ad essere letto e stampato. Per avvicinarsi all'ultimo periodo di lavoro di Grotowski, quello che egli chiamava dell'«arte come veicolo», il miglior punto di partenza sono i libri di Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulla azioni fisiche* (Ubulibri 1993) e *Il punto-limite della Performance* (Fondazione Pontedera-Teatro 2000). Il libro più appassionante e storicamente complesso sulla vicenda di Grotowski è *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* di Eugenio Barba (il Mulino 1998, più volte ristampato), dove si trova anche una efficace ricostruzione del teatro-laboratorio di Opole nel contesto politico e culturale della Polonia degli anni Sessanta. La documentazione completa sul Teatr Laboratorium si trova solo negli studi in polacco di Zbigniew Osiński, di difficile accesso per il lettore italiano. Accessibile, invece, è il vasto, miscelaneo *The Grotowski Sourcebook* curato da Richard Schechner e Lisa Walford (Routledge 1997 e successive ristampe). Sul senso della presenza di Grotowski e del suo Workcenter a Pontedera si trovano pagine illuminanti nel volume di Mirella Schino *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale* (Bulzoni 1996). Nel 2000, l'annale 20-21 di «Teatro e storia» (il Mulino) ha

intitolato *Grotowski posdomani* un'ampia zona di saggi e documentazione, pubblicando fra l'altro alcuni capitoli di un romanzo inedito in Italia della scrittrice e regista svedese Marianne Ahrne, in cui vengono ricostruiti i primi seminari, in Danimarca, alla metà degli anni Sessanta, di Grotowski e Ryszard Cieslak (il protagonista de *Il principe costante*): un documento unico nel suo genere su un modo di vivere il teatro di cui sembra si sia persa ogni traccia. Recentemente, Gabriele Vacis ha pubblicato un libro molto ben scritto, divertente ed acuto che ritrae Grotowski e le sue lezioni a Torino, nel 1991: *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Scuola Holden/BUR, 2002. È una narrazione veloce, fededegna e per molti aspetti esemplare. Se uno vuole avere qualche idea di che cosa dicesse Grotowski, conviene che si legga questo libro. Gabriele Vacis finge di volar basso, di tenersi ad una semplice cronaca ben scritta. Usa se stesso come deuteragonista. Non si riempie la bocca con il proprio argomento. E così le parole di Grotowski arrivano terse al lettore.

L'Amleto che dorme in Don Giovanni

Copenaghen, maggio 1996: *L'sola dei labirinti*³⁰.

C'è un attore dell'Odin Teatret che sarebbe particolarmente piaciuto a Bertolt Brecht: avrebbe scatenato la sua risata scientifica. I punti di eccellenza di Torgeir Wethal si trovano infatti quando svela l'identità profonda di sentimentalismo umanitario e cattiveria. Poi di colpo i suoi personaggi s'infuriano: contro gli altri, il mondo, il cielo, se stessi. Torgeir Wethal di per se è seducente, quindi, sulla scena, cerca spesso di svilirsi, come Rimbaud quando diceva che bisognerebbe piantarsi verruche sulla faccia troppo bella. I suoi personaggi non si oppongono all'iniquità: patiscono facendo patire. Sono della classe di Amleto.

Nella bottega privata d'un buon attore, vi sono degli elementi che restano costanti malgrado il variare dei personaggi e degli spettacoli. Questi elementi ricorrenti sono, sulle scene, l'equivalente di ciò che nella vita quotidiana sono i temperamenti. Quando si riferiscono ad un repertorio condiviso e ben noto possono chiamarsi «ruoli» (l'*emploi* dei francesi). Quando le convenzioni sono diverse, e ci troviamo all'interno di una di quelle piccole tradizioni, una di quelle enclaves che nobilitano il teatro del Novecento (e che spesso vengono chiamate «teatro di gruppo»), il «ruolo» viene a coincidere con l'indole di un attore, con il suo passato o la sua esperienza.

Sono cioè personaggi che in genere invece di agire reagiscono, commovendosi della propria impotenza. Ma quando agiscono, è quasi sempre per distruggere, per autodistruggersi, con furia, oppure col disincanto di chi vuol toccare con mano come la contemplazione della Verità sia contemplazione del Male. Nei confronti degli altri personaggi, e non solo dei femminili, quelli di Torgeir Wethal hanno traboccanti tenerezze e durezza rivoltanti. Il ritmo delle loro sequenze è circospetto, come d'un cobra che penetri apparentemente indifeso in una valletta sconosciuta. Oppure s'accellera in variazioni precipitose e sincopate, in cui ogni dettaglio nega l'altro.

Personaggi «saggi», sentimentali e cattivi.

Alcuni spettatori (spesso anch'io) credono di intravedere, dietro queste negazioni a raffica,

³⁰ *The Island of Labyrinths*, drammaturgia e regia di Eugenio Barba / Personaggi ed attori: a) gli abitanti dell'isola - Shiva: SANJUKTA PANIGRAHI; Dioniso: AUGUSTO OMULÚ; Rangda (strega balinese): I MADE DJIMAT; Barong (leone mitico balinese): I NYOMAN JONY, I WAYAN BAWA; Caliban: ISABEL UBEDA; Shishi (Leone mitico giapponese): MARK OSHIMA; Garuda (l'avvoltoio di Vishnu): NI KETU MARINGSIH; Mr. Peanut (il gigante col teschio al posto della testa): JULIA VARLEY; contadina: NI WAYAN SEKARINI. b) Personaggi recitati dagli attori, dai saltimbanchi e dai clowns nell'isola - Ofelia: KANICHI HANAYAGI; Le Ofelie pazze: SANJUKTA PANIGRAHI, I MADE DJIMAT, JULIA VARLEY; lo spettro di Ofelia: SAE NANAOGI; Don Giovanni: TORGEIR WETHAL; l'orso di Kleist: KAI BREDHOLT; Mignon: TINA NIELSEN; Petrushka: IBEN NAGEL RASMUSSEN; La Regina: ROBERTA CARRERI; il vecchio Re: CRISTINA WISTARI; il Re giovane: I NYOMAN JONY; clown giapponese: SHOGO FUJIMA; clown balinese: I MADE DJIMAT; clown italiano: Roberta Carreri. / Musica e canto: a) India: Ragunath Panigrahi (canto e harmonium), Hemant Kumar Das (sitar), Gangadar Pradhan (tamburo), Sudarshan Das (flauto); b) Giappone: Yasuhiro Miyata (canto), Yoshikazu Fujisaka (shamisen); c) Bali: I Wayan Bawa (gamelan), I Wayan Naka (gamelan), I Nyoman Budi Artha (gamelan), I Nyoman Jony (gamelan), Ni Wayan Sekarini (gamelan); d) Brasile: Ory Sacramento (canto e tamburo), Jorge "Funk" Paim (canto e tamburo), Bira Monteiro (canto e tamburo); e) Odin Teatret: Kai Bredholt (canto, fisarmonica, charango), Emil Ferslev (batteria), Jean Ferslev (canto, chitarra), Nicolaj de Fine Licht (flauto), Frans Winter (violino). / Scenografia: Jan de Neergaard / Assistenti alla regia: Leo Sykes, Julia Varley.

Rappresentato a Copenaghen il 3, 4, 5 e 9 maggio 1996 dall'ensemble «Theatrum Mundi», nell'ambito della 10ª sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), fra le attività di Copenaghen «capitale della cultura europea». L'ensemble "Theatrum Mundi" è una compagnia «intermittente» diretta da Barba: si raduna in occasioni eccezionali, ma è caratterizzata da una continuità di lavoro legata alle diverse sessioni dell'ISTA. Per alcuni degli attori e delle attrici, si tratta d'una continuità di lavoro quasi ventennale. Fanno parte dell'ensemble Theatrum Mundi, infatti, i maestri di teatro e danza europei, asiatici ed afroamericani che lavorano nell'ISTA, e gli attori dell'Odin. L'ensemble pratica una drammaturgia basata sull'intreccio di stili autonomi: «ciò che gli attori creano - dice Barba - appartiene alla loro identità culturale e non viene intaccato dalla messinscena». Cito dal programma di sala. E' sufficiente dare una scorsa alla locandina per farsi una prima idea del carattere dello spettacolo nel quale è avviluppato e nascosto Amleto.

l'accento per antifrasi ad una luce ferma, di cui si potrebbe avere fisica nozione solo attraverso il suo opposto o la sua parodia. Diciamo: nell'aldilà dello spettacolo.

- Credeteci pure, se siete così gnocchi!- immagino che ci avrebbe detto Bertolt Brecht continuando a ridere di soddisfazione. (Non sarebbe niente di offensivo: anche Dostoevskij - diceva lui - era gnocco).

I personaggi, Torgeir Wethal non li interpreta. Emergono quando la composizione dello spettacolo è giunta in porto. Potremmo dire che esistono solo per lo spettatore, e sarebbe un'indebita semplificazione: esistono anche e soprattutto per l'attore, ma solo a processo avvenuto, in quanto è anch'egli - l'attore - spettatore dei propri risultati e del modo in cui essi sono intessuti nel contesto generale dello spettacolo. Generando, da quest'unione, lo sciame dei significati.

Torgeir Wethal crea i propri personaggi attraverso una lunga scherma - a volte un duello - con il suo alter ego d'una vita, Eugenio Barba, il suo regista-drammaturgo. Con il tempo, la scherma è divenuta paziente ed il duello è temperato dall'autoironia. Ma alla base c'è una profonda, forse indissolubile differenza fra l'attore ed il suo drammaturgo, fra il drammaturgo ed il suo attore, l'uno legato nell'arte all'altro come il corpo e l'ombra. Poiché la loro differenza è assetata e radicale, non collassa nell'indifferenza.

I due interessati scuoterebbero la testa, sentendo queste parole, e le confronterebbero con la semplice artigianale quotidianità della loro collaborazione. Ma anche questa quotidianità è strana, perché Torgeir Wethal incarna giusto l'opposto di quasi tutti non dico i principi, ma gli slogan dell'Odin: in un teatro famoso per la pratica del training, lui non fa training da molti anni; con un regista-drammaturgo che lavora a partire dai materiali elaborati autonomamente dagli attori, lui materiali autonomi non ne elabora, o ne elabora pochissimi e di microscopica entità. Attende che lo spettacolo si delinei per cominciare a reagirvi. Se il processo di lavoro è troppo veloce, o se lui ritarda nell'intravedere il senso del contesto a cui reagire, rischia di perdere, come a volte ha perso, la sua solita posizione di perno o - nei termini correnti - di protagonista.

Quest'attore che reagisce allo spettacolo, alla sua «storia» quand'essa si delinea e lascia intravedere dove vada a parare, quest'attore che rischia sempre d'esser sommerso e tacitato dal contesto, è un attore *politico* già nel mondo che gli è più prossimo. Si potrebbe dire che la sua arte consista nell'avere *una propria politica* anche nei confronti dello spettacolo che il regista ed i suoi compagni stanno creando.

Per un attore di questo stampo, dunque, Amleto sembra fatto apposta: personaggi che patiscono il contesto e fanno patire la loro angoscia; ai quali ripugna la violenza, ma che sanno usarla, come il Padre, che Torgeir Wethal ha interpretato nel primo spettacolo dell'Odin, *Ornitofilene* (1965); o come il principe Admetus in *Ferai* (1969); o in parte il suo Brecht eroe intellettuale in *Ceneri di Brecht* (1980); o il personaggio un po' mezzacalzetta e un po' gesucristo in *Kaosmos* (1993).

Ora, ne *L'isola dei labirinti* avrebbe dovuto raffigurare Amleto. Ed ha finito per assumere, invece, il nome di Don Giovanni. Recita alcune scene e numerose battute del principe di Danimarca, ma dalla locandina Amleto è sparito, mentre resta nello spettacolo come un personaggio recondito, un'ombra grande, che quasi per pudore si evita d'evocare.

Questo personaggio omesso dà densità alla figura più dimessa che Torgeir Wethal porta in scena, la quale, benché venga designata come Don Giovanni, recita della parte tradizionale nient'altro che l'ultima cena. E' infatti un Don Giovanni approdato al suo aldilà, un Don Giovanni anziano, mezzo attore e mezzo personaggio, che mi fa pensare a Jovet ne *La Fin du jour*, ma - a differenza di quello - nient'affatto tetro, anzi capace di conservare il fascino della propria adolescenza.

Ogni volta che Eugenio Barba si avvicina professionalmente ad Amleto, sembra girargli intorno per un po', sovrappensiero, e poi gli volta elegantemente le spalle. Come se non gli credesse

del tutto. O non credesse al suo surplus, al suo mito. Ora, dopo averlo proiettato su Torgeir Wethal, l'ha travestito. Un Don Giovanni in frac, invecchiato, con gli occhiali, non più quelli dell'intellettuale, ma dell'anziano gaudente. Sembra fuoriuscito da una novella di Maupassant per approdare sull'isola governata da Dioniso e Shiva, versione eurasiatica di quella su cui - secondo una leggenda diffusa fra le compagnie europee dei comici di professione di tre o quattro secoli fa - sarebbero andati a finire le attrici e gli attori morti, e dove avrebbero continuato a recitare: per premio, secondo alcune varianti; per castigo, secondo altre.

In realtà non si tratta di un travestimento ma di una riduzione in scala minore: Don Giovanni non è principe, ma è pur sempre pecora nera dell'aristocrazia; anch'egli ottimo spadaccino, non meno di Amleto, più che un guerriero è però un killer.

Amleto impreziosisce il proprio comportamento aristocratico esibendo familiarità con gli studenti e gli attori. Don Giovanni si fa compagno dei servi. Ciò che, a lui, lo tiene al di qua della pura vitalità feroce è solo la passione per l'altro sesso, il sesso incognito, versione quotidiana e soave, senza metafisica, del non-essere.

Ambedue suicidi indiretti nel nome d'un padre, Amleto esala l'ultimo respiro nell'immortale emistichio *the rest is silence*; Don Giovanni in un urlo, e va all'Inferno.

Questa riduzione di Amleto in scala minore ha i suoi significati. In termini tradizionali potremmo persino chiamarla un'analisi del testo profondo. Come se Barba, gettandosi a capofitto nel tema, incurante di tutti i passaggi intermedi che permettono centomila commenti e regie, fosse riemerso con in mano una domanda ingenua e spietata: *chi ti credi di essere?*

Domanda posta a chi? A sé? All'attore? Ad uno dei propri alter ego? Al cosiddetto personaggio? Non vale chiederselo. Vale invece considerare come sia questa la domanda che alla fine rende inquieto il piacere, ogni volta che ci confrontiamo con Amleto, anche solo leggendolo. Amleto è uno che basta guardarlo perché s'impersoni. Chissà perché, quando se ne parla è di noi che parliamo. Sicché non è tanto un «mito», di cui si diano sempre nuovi e contraddittori racconti, ma un lievito che può essere suddiviso e che fa crescere chi lo mischia a sé, siano personaggi come Osvald, Konstantin, Lorenzino detto Lorenzaccio, o Doc Holliday; oppure siano i suoi lettori, spettatori, attori.

Ma non sarà che, invece di far crescere, rischia di gonfiarci un po'? Non ci sarà un bell'inganno in questo potere amletico di far montare i propri problemi?

Il modo di Barba di venire drammaturgicamente al centro del problema consiste nello scavalcare la letteratura per introdursi nel vissuto che essa riferisce e nasconde. Come persona è affascinato dalla letteratura, ma in quanto regista-drammaturgo questo fascino non l'affligge. E così resta coi piedi ben piantati per terra, attratto dalla macabra ironia che regola la struttura della tragedia di Shakespeare. E' - dice il titolo - *The tragical History of Hamlet*; ma il vero personaggio tragico è Ofelia. Quest'ambiguità di struttura viene enunciata dalla forma stessa del testo shakespeariano, dove la sequenza della pazzia d'Ofelia, del suo suicidio, del suo funerale segna l'inizio della fine. Nella sua messinscena sommersa dell'*Amleto*, che affiora e subito si reimmerge ne *L'Isola dei labirinti*, Barba mette dunque al centro la tragedia della ragazza che viene fatta impazzire. E si capisce che la messinscena completa dell'*Amleto* di Eugenio Barba, anche se ci fosse, non potrebbe essere quella del testo shakespeariano, ma quella della storia che gli sta dietro, proprio per le contraddizioni che il testo shakespeariano stesso consente.

Alla riduzione in scala minore di Amleto, risponde - ovviamente - un'equivalente riduzione dei comici itineranti suoi amici, che nell'*Isola dei labirinti* diventano saltimbanchi. Il rapporto di Don Giovanni cripto-Amleto coi saltimbanchi è il filo conduttore di questa regia nascosta in un'altra regia, di quest'Amleto latente, come personaggio e come spettacolo, nei labirinti dei teatri del Mondo.

Al filo conduttore dei saltimbanchi si ricollega anche la scena della pazzia e morte di Ofelia, che essi riproducono in maniera buffa e straziante, in una scena che fa da pendant a quella shakespeariana della recita dell'assassinio del Re, che qui è fatta come la farebbero i clown nell'arena.

Quando i saltimbanchi rifanno Ofelia, per lo spettatore c'è una tregua, lo spettacolo diventa per pochi momenti calmo e pieno di sentimento. Subito prima vi era stata la vera scena di pazzia, per nulla laterale e struggente, com'è di solito, ma tumultuosa, come se avvenisse nelle nostre teste. Seguirà il finale.

Barba, durante il lavoro, sosteneva che se si vuol fare davvero una scena di pazzia bisogna, al contrario, «fare impazzire la scena». Mi pare una regola aurea di regia. E anche qualcosa di più. Sbaglierò, ma mi sembra il sintomo di una stranissima volontà di fare del lavoro teatrale una specie di specchio smagato, dal quale trarre responsi per le proprie vite: responsi in nero; la visione del peggio.

Così, la follia sbotta in mezzo alla tribù dei personaggi, come un'emorragia di sangue buio e ventoso. Si riverbera, diventa la follia del mentecatto, dello schiavo, della signora dalla mente disturbata, della fanciulla dal sorriso stampato. Sorriso timido e verginale: s'alza la gonna fino alle ginocchia, e poi ancora più su, scoprendo le cosce e trasformando la provocazione sessuale in un'oscenità timida, inceppata, da far paura. L'intera tribù sembra perdere allora l'orientamento, frustata dalla musica, attori asiatici ed europei, l'afroamericano Augusto Omulú e l'indiana Sanjukta Panigrahi, re e regina della festa. Il teatro non sta più in sé. E di lì in poi tutto comincia a correre verso l'allegria ecatombe.

Col suo Amleto incorporato e latente, *L'isola dei labirinti* è infatti uno spettacolare e beffardo morality-play fine secolo sullo spavento che a volte ci prende d'esser vivi. Torgeir Wethal l'ha attraversato commosso e lascivo, sempre con gli occhiali sul naso, come se ne avesse viste più lui degli dèi e delle dee che gli danzano intorno; capace d'abbandonarsi alle sue perversioni erotiche con l'aria d'un dolce pedagogo; intrecciando, mentre Ofelia scende a passettini verso la rovina, una commossa coroncina di fiori, umana come una sentenza capitale («Sweets to the sweet - farewell»).

Alla fine, la scena è un grande campo di battaglia dove s'accatastano i morti e qualche moribondo tenta a fatica di levarsi: uomini e mostri, personaggi e figure abituate a dormire nel fondo delle favole e dei cuori. In quel variopinto carnaio, il biondo principe invecchiato è solo uno fra i tanti. Sicché, quando abbandonano l'isola, i saltimbanchi neppure lo salutano, non si portano neppure via i suoi occhiali per ricordo, come se non fossero stati i suoi occhi il filo conduttore di questa allegra leggenda nera.

25 risvegli

Una “Leggenda nera”? Nel corso del mio lavoro su e con l’Odin Teatret, m’è anche capitato di redigere una sorta di personale catalogo dei suoi spettacoli. Mi sembrarono i 25 episodi di un’opera lunga 30, 35, 40 anni. E intitolai quest’opera fatta di frammenti ed affondi, una “Leggenda nera”.

In séguito, mi son reso conto che si tratta di qualcosa di diverso: di 25 risvegli.

M’ero messo in mente che la chiave fosse l’opposizione fra il pessimismo dell’intelletto e l’ottimismo della volontà, secondo la formula fulminante che in genere viene attribuita ad Antonio Gramsci, e che forse arrivò a lui da più lontano. Sicché scrivevo:

Ho spesso pensato che il segreto dell’Odin Teatret sia il pensiero paradossale. Ma è facile pensare in termini paradossali. Agire in maniera paradossale invece è difficile. E’ evidente che Eugenio Barba e l’Odin teatret non “fanno politica”. Ma *hanno* una politica? “Agire in modo paradossale” e “avere una politica” credo siano due modi diversi per significare la stessa cosa.

Dei paradossi dell’azione politica, due sono i più difficili, diversissimi nel percorso, identici nell’orientamento, ambedue estremi - uno è l’utopia, l’altro è stato formulato come *pessimismo dell’intelletto ed ottimismo della volontà*. Indica un comportamento esattamente opposto al comportamento usuale, ché, in genere, l’ottimismo dell’intelletto serve a consolare, a riempire di speranze una volontà che non trova dove esercitarsi per cambiare il mondo che ci circonda. Nel teatro, il paradosso in azione dell’utopia è praticato innanzi tutto dal Living Theatre. A differenza del Living, l’Odin non difende e non diffonde la visione di una società giusta possibile. Ne conseguono strade molto diverse. Ma hanno una simile, forse identica politica. Gli spettacoli dell’Odin Teatret incarnano il secondo dei due paradossi dell’azione politica. Mostrano la “Leggenda nera”, eppure non sono mai spettacoli cupi. Quel che mostrano e raccontano non è incoraggiante, è quel che Eugenio Barba o l’Odin reputano essere vero, non ciò che considerano buono. Ma nel dire le loro vere verità creano un nodo vivo e profondo con gli spettatori. Fanno discorsi disillusi e pessimisti, persino da nichilisti o da misantropi, ma con il dispendio di energie, con l’eccesso di cura per i più piccoli dettagli, con l’incandescenza e la sensualità dell’amore (“Amore e arte fanno grandi le piccole cose” dice un verso di Goethe).

La tensione fra ciò che lo spettacolo dice e quel che fa, fra i suoi contenuti e la sua efficacia, crea una particolare dimensione politica del teatro.

Gli spettacoli dell’Odin Teatret – che non appartengono al genere del “teatro politico” - sono politici perché intrisi degli aromi e dei fumi che provengono dai tempi in cui viviamo. Sono stati composti in un’atmosfera esposta alle mutazioni. Simili a certi frammenti rocciosi conservano nella loro stratigrafia i segni delle catastrofi e dei climi. Oppure, come accade a certi esseri particolarmente sensitivi, reagiscono a terremoti che non sono ancora arrivati a tremare.

E soprattutto sono politici perché espongono la “Leggenda nera” contrastata o contraddetta da un’ottimistica dilatazione della vita scenica, che è impeto sensualità e precisione. Tale dialettica fra una visione in nero della Storia ed ottimismo spinge in molti casi lo spettatore fuori del suo usuale equilibrio e quindi può sollevarlo verso la riflessione su di sé, sul proprio ambiente, sul proprio tempo, e sul modo in cui egli vi prende posizione³¹.

³¹ F. Taviani, *La leggenda nera. Catalogo degli spettacoli*, nel dossier “Odin 40”, “Teatro e storia”, 25, Annale 2004 (Roma, Bulzoni, 2005).

Non credo che fossero idee *completamente* sbagliate. Avevano però il torto d'essere il frutto d'una visione statica, come se da una parte ci fosse la Storia e dall'altra coloro che la giudicano e la soffrono. Le cose cambiano non appena la cosiddetta Storia viene considerata per quel che (probabilmente) è: non un continuum, tanto più inconoscibile quanto più lo si presume obiettivo, universale o addirittura razionale, ma un territorio discontinuo del sapere, da indicare con la minuscola: il nome che si dà ad alcune particolari indagini dove piccoli pacchetti di passato, spesso trattati virtualmente come monadi, si incontrano con le domande che qualcuno, nel suo "oggi", pone loro usando i ferri del proprio mestiere e l'urgenza del proprio modo d'esser scontento.

Da questo punto di vista, fare teatro e fare storia possono rispecchiarsi e persino riconoscersi.

Teatro e storia: non parliamo di essenze, ma di mestieri che hanno improbabili (ma non impossibili) sentieri in comune. Potremmo anche dire "metodi", *meta hodòs*, passaggi, attraversamenti: tragitti che tagliano il territorio e collegano provvisoriamente punti divisi e distanti. Instaurano relazioni fra cumuli di accadimenti e macerie che di per sé non hanno relazioni e direzioni, se non la tendenza al caos e la solidità dell'entropia.

La drammaturgia di Eugenio Barba non ha nulla a che fare con il genere del "teatro storico", con l'idea di ricostruire e rappresentare un'epoca o un ambiente, oppure di svelare l'andamento di intricati avvenimenti. È un senso storico che fa tutt'uno con una presa di posizione in cui il mestiere, la tecnica, la bellezza stessa del prodotto artistico sono il fodero d'una sostanziale rivolta³².

Parlando dei "25 risvegli" che costituiscono il catalogo degli spettacoli dell'Odin da *Ornitofilene* a *Il sogno di Andersen*, nell'arco di quarant'anni, non è ai risvegli famosi di Oliver Sacks che ci riferiamo, quei conturbanti casi di persone "che da lungo tempo venivano considerati, e consideravano se stessi pressoché morti". E neppure pensiamo al risveglio come illuminazione che ci tragga fuori dalle illusioni, dai divini veli di Maia, dalla ruota del divenire, dalla meccanicità dell'incoscienza. Pensiamo invece al *salto del sogno nella veglia*, dal passato all'ora-e-qui, di cui parla Walter Benjamin quando riflette sul senso e sul metodo di fare storia. Dice, ad esempio:

Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo 'come è stato davvero'. Vuol dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo [...] Il dono di riattivare nel passato la scintilla della speranza è presente solo in *quello* storico che è compenetrato dall'idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.

Oppure:

C'è un'esperienza assolutamente unica della dialettica: quella cogente, drastica esperienza che confuta ogni 'pianissimo' del divenire e rivela in ogni apparente 'sviluppo' un rovesciamento dialettico straordinariamente composito, che è il risveglio dal sogno [...] Il nuovo metodo dialettico della scienza storica si presenta come l'arte di esperire il presente come il mondo della veglia al quale quel sogno che chiamiamo passato in realtà si riferisce. Adempiere il passato nel ricordo del sogno! Insomma ricordo e risveglio sono stranamente connessi. Il risveglio è cioè la svolta copernicana e dialettica della rammemorazione³³.

Questi riscontri fanno al caso nostro anche perché sono *a posteriori*. Le riflessioni di Benjamin sul senso del fare storia non hanno mai direttamente ispirato la maniera di fare teatro

³² Si potrà leggere, a questo proposito, il volume di Barba *Teatro. Mestiere, solitudine, rivolta*, Milano, Ubulibri,..... O ancora.....

³³ Cito da Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 27 e 113. È una riflessione che attraversa i materiali del *Passagen-Werk* (Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986, in particolare pp. 591-634.

dell'Odin, anche se la figura di Walter Benjamin, il suo suicidio e la sua immagine dell'Angelo della storia, si incontrano in due spettacoli dell'Odin, *Ceneri di Brecht* e *Talabot*. Soltanto a distanza di tempo, osservando la catena dei 25 spettacoli che l'Odin ha prodotto fra il 1965 ed il 2004, è possibile individuare, quasi come un'ovvietà, quanto l'azione efficace dello storico, secondo Benjamin, possa agganciarsi ad un modo molto particolare di praticare l'efficacia del teatro come efficacia della scossa. Non si tratta d'un mutamento "spirituale" (per quel che valgono tali distinzioni), "ideologico", di convincimento o d'affetto. È simile piuttosto al mutamento di chi balza fuori da un sogno e si trova a guardare con occhio straniato ciò che lo circonda e se stesso, quel che ha fatto e sta per fare.

Anche la catena degli spettacoli solo *a posteriori* m'è parsa dotata d'una sua contraddittoria organicità, come un canzoniere in cui l'ordine cronologico, casuale come sempre, nato dalle diverse risposte a differenti circostanze, non mai progettato in un quadro unitario, proietta – a cose fatte – l'ombra d'un romanzo composto attraverso un montaggio di fratture, elisioni e frammenti.

Il lettore che ha visto qualche spettacolo dell'Odin Teatret proverà irritazione per il modo in cui lo vedrà qui ricordato. Non troverà riscontro alle proprie esperienze di spettatore. Sono immagini di trame, così come può ricostruirsele uno spettatore particolare, che non potrebbe essere oggettivo e comunque non riporta il pensiero degli autori dello spettacolo, regista ed attori. I quali, per altro, parlerebbero dei propri spettacoli, se li dovessero riassumere, ciascuno a suo modo. Perché i sogni, le storie, i nodi di partenza possono essere punti di incontro. Ma i risvegli, sono per ognuno diversi.

Venticinque risvegli

Primo, 1965: una stanza per le riunioni, un'aula scolastica che accoglie gli spettatori, un posto qualsiasi con un grande tavolo. Diversi luoghi immaginari in un paese ventoso del Meridione.

- *Che cosa fecero i romani ai cristiani?*
- *Li bruciarono vivi come torce.*
- *Che cosa fecero i cristiani agli ebrei?*
- *Per duemila anni li hanno perseguitati.*
- *Che cosa fece la Chiesa ai protestanti?*
- *Li arse vivi.*
- *Che cosa fecero i protestanti con le streghe?*
- *Le arsero vive.*
- *I pietisti e gli altri perseguitati religiosi rifugiati in America per la libertà, che cosa fecero ai negri?*
- *Li appesero agli alberi e li bruciarono vivi.*
- *Che cosa fecero i turchi agli armeni?*
- *Li cacciarono nel deserto e li lasciarono morire di sete. Donne, lattanti e vecchi, fino alla fine.*
- *Che cosa fecero gli inglesi agli irlandesi?*
- *Gli spararono addosso, li impiccarono. Bruciarono le loro città.*
- *Che cosa fecero i giapponesi ai prigionieri di guerra?*
- *Li legarono ai pali, li lasciarono morire di sete.*
- *Che cosa fecero i comunisti quando giunsero al potere?*
- *Usarono violenza e tortura e costruirono campi di concentramento.*
- *Che cosa fecero i francesi agli algerini?*
- *Elettricità.*
- *Che cosa fecero gli americani ai giapponesi?*
- *Fecero cadere su di loro due bombe atomiche. Bruciarono vivi seicentomila donne, bambini, vecchi e malati, donne gravide e piccoli non ancora nati.*
- *E che cosa fecero a voi i tedeschi?*
- *Ci pestarono coi bastoni. Ci misero contro un muro e ci fucilarono.*
- *E a loro cosa volete fare?*
- *Giustizia!*

Dialoghi, o litanie, salmodiate nel villaggio del Sud Italia, quando il leader del paese riconosce in un gruppo di ricchi turisti tedeschi alcuni dei nazisti occupanti che durante l'ultima guerra avevano oppresso, torturato e ammazzato la gente del posto. E' una storia beffarda, inventata da Jens Bjørneboe agli inizi degli anni Sessanta, gli anni belli del boom economico. I tedeschi sono ricchi e nemici della violenza. I poveri italiani del villaggio sono feroci: amano le stragi degli uccelli che migrando

sorvolano quelle coste rocciose e assolate. Vengono cucinati a migliaia: ogni uccello non più d'un bocconcino. Ma saporito. E' una festa. I tedeschi dicono: "Dovete smetterla. Costruiremo qui, nel vostro paese, un paradiso turistico. Diventerete benestanti. Ma nessuno straniero civile verrebbe in un posto in cui si fanno tali inutili stragi". Sono gli anni in cui l'esplosione del turismo straniero, soprattutto tedesco, diventa una delle più importanti industrie italiane; ed in Europa, l'ecologia diventa quasi una religione popolare. Gli ex-torturatori ed ex-occupanti ora vengono a portare benessere ed a difendere la vita (degli uccelli). Le loro ex-vittime, povere ora come allora, vorrebbero resistere al nuovo ordine in nome della propria indipendenza e della propria dignità, cioè vorrebbero continuare a saccheggiare la natura. Ma alla fine, tutti gli uomini del villaggio scelgono il progresso, la modernizzazione e il benessere, non importa da quali mani provenga. La figlia del leader del villaggio si suicida: - Quelli che mi volevano bene / da tempo m'hanno abbandonato./ Adesso vedrò come si è soli a morire -. Il padre ridacchia e rivolto agli spettatori afferma: - I vostri bambini - .

È il primo dei molti suicidi che incontreremo nei venticinque risvegli³⁴.

Secondo, 1967: una piazza di Norimberga, il mattino appena alzati. Un fanciullo solitario, innocente (o selvaggio) compare fra la gente. Viene educato dall'intera comunità. Come si diventa un... vero uomo? Il punto di arrivo dell'iniziazione è una lotta, le mani del fanciullo solitario, ora adolescente, e quelle del suo avversario si protendono per afferrare un coltello. Su questa immagine cade improvvisamente il buio. Uno spettatore danese, al riaccendersi della luce: "Ed ecco i visi, dietro tutto questo, gli spettatori dall'altra parte che si chinano sull'acqua com'io mi chino, e che vedono alla fine il mio viso com'io vedo il loro, e gli occhi che mi vedo davanti divegono per un momento così commossi che io credo di capire cosa vedono"³⁵.

Terzo, 1969: un'isola in Grecia e nel Mare del Nord. C'era una volta un Autocrate che teneva l'ordine nello Stato e nelle famiglie con la paura di leggi spietate. Morì. Prese il potere un giovane giusto, che voleva redimere il popolo dalla soggezione all'autorità ed agli dèi, che voleva abolire le carceri e trattare i criminali come malati da recuperare al bene, che amava la pace e la non-violenza. Come in tutte le favole, il giovane re conquista insieme il potere e la figlia del re defunto e se la sposa. Lo spettacolo inizia lì dove finiva la storia iniziata su una piazza a Norimberga: una lotta per il possesso di un coltello. Il giovane principe che prenderà il potere mostra un altro tipo di violenza: rinuncia all'arma, combatte e vince a mani nude, sempre col sorriso sulle labbra, violento non come un cane rabbioso, ma come un felino amabile, armonioso, acrobatico danzante, che solo nel preciso momento in cui colpisce mostra ferocia.

- Ora non è più un re a portare questo vello di lupo sopra le spalle. E' un fratello. I fratelli vanno fra gli uomini come fra frammenti d'avvenire. Salvare il passato, cambiare ciò che è stato in ciò che avrebbe potuto essere.

- Hai avuto un maestro di scuola fanatico, per tutte queste litanie, Signore e re?

Il re salta ad appollaiarsi sulle sue spalle:

- Siamo tutti uguali in quest'ora di democrazia.

La lotta per il potere cambia forma e non sostanza. Ma il fatto che ora si compia in nome di principi assoluti di cui nessuno ha concreta esperienza, dà spazio alla nostalgia per l'ordinata tirannia del defunto Autocrate. E la sposa, la figlia del vecchio re, presa nella morsa fra due ingiustizie, si fa giustizia da sé e si suicida. "Inutilmente", perché il giovane e sorridente leader proprio d'un sacrificio aveva bisogno, e dopo averla brevemente piantata, calpesta le sue spoglie e finalmente imbambola il popolo. Sono i giorni di Dubcek e di Jan Palach³⁶.

Quarto, 1972 : un cortiletto in festa, festoni di lampadine colorate. Immaginiamo stanze, isbe e spiazzini fangosi della Russia di Dostoevskij. Sprazzi, relitti e lampi dai suoi romanzi e dalla sua biografia.

³⁴ ORNITOFIENE (gli amici degli uccelli). Composto ad Oslo, nei primi mesi di vita dell'Odin Teatret, in pieno isolamento, nei locali di un rifugio antiatomico. Rappresentato 51 volte fra l'ottobre 1965 ed il marzo 1966. Attori: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal. Testo di Jens Bjørneboe. Adattamento e regia di Eugenio Barba. Lingua norvegese. Per 120-130 spettatori.

³⁵ KASPARIANA. COMPOSTO a Holstebro, nei primi mesi dopo che l'Odin è emigrato dalla Norvegia. Rappresentato 74 volte, fra il settembre 1966 ed il febbraio 1968. Attori: Jan Erik Bergström, Anna Trine Grimnes, Lars Göran Kjellstedt, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen, Torgeir Wethal. Testo di Ole Sarvig. Adattamento e regia di Eugenio Barba. Nelle diverse lingue scandinave, a seconda della provenienza degli attori. Per non più d'una settantina di spettatori.

³⁶ FERAI. Composto ad Holstebro, in isolamento, nel 1968. Rappresentato 220 volte, fra il giugno 1969 ed il luglio 1970. Attori: Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Juha Häkkänen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wethal. Testo di Peter Seberg, adattamento dell'ensemble. Regia di Eugenio Barba. Gli attori parlano nelle diverse lingue scandinave. Per non più di 60 spettatori.

“Paraclito! Paraclito!”: al richiamo, la farfalla di luce che vola nelle tenebre scende a posarsi sulla sua spalla. Un colpo di mano la soffoca. La musica sale nel buio pesto, come da un pozzo.

- *Qual è un grande pensiero?*

- *Trasformare le pietre in pane, questo è un grande pensiero.*

- *E' realmente il più grande?*

- *E' grande ma non il più grande. Quando l'uomo è sazio si dice: adesso sono sazio. E ora, che fare?*³⁷

Quinto, 1974: un cerchio privo di storie, pieno di personaggi, preferibilmente all'aperto. Nani, guerrieri, alte dame sui trampoli, un banditore danzante e fatto prigioniero. Nasce dall'allenamento dei diversi attori trasformato con costumi maschere musiche bandiere e canzoni, fissato in precise partiture di azioni reazioni e relazioni. Musica rudimentale: tamburi, e uno xilofono ottenuto con bottiglie riempite a diverse altezze. Per il finale, Eugenio Barba e Torgeir Wethal hanno lavorato gli esercizi del training acrobatico fino a farne zampillare una sorta di solitaria aggressività. Una danza di salti e cadute che lascia l'attore apparentemente esausto. La musica incalza. L'attore ricomincia da capo. Il numero grottesco e acrobatico si trasforma nell'ultimo atto d'una corrida, d'una mattanza, d'una lotta di galli. L'attore vola ancora una volta in aria, cade, perde la maschera, si nasconde il volto, vola di nuovo e piomba con la schiena per terra dopo l'ultimo salto mortale. Uno dei paradossi dell'attore è che la sua “violenza” (o “veemenza”) è anche la sua “vulnerabilità”. Danza come virtuosismo e virtù; vitalità colori veemenza; soliloquio. “Ho paura. / La terra è grigia / E la tristezza del cielo si apre / Come una testa di morto”³⁸.

Sesto, 1976: piccolo circo bianco, sedili di velluto rosso. Terre di frontiera. Uno scontro di popoli e di culture. Ciascun attore è come se incarnasse una schiera, una tribù, una folla di emigranti. Ogni azione è il distillato d'un episodio storico, lo schema d'una battaglia, d'un'imboscata, d'un mutamento sociale, d'un'acculturazione violenta, d'un massacro attestato dai documenti. Il teatro come una piccola arena per le lotte dei galli. O come una grande lente d'ingrandimento. Il tema è la seduzione e le stragi che realizzano l'incontro fra le civiltà, come quando i pionieri incontrarono gli indiani d'America, la Frontiera avanzò verso Ovest, le praterie vennero conquistate e la Riserve furono, alla fine, dopo l'“inutile” vittoria di Little Big Horn, la sola salvezza per i “selvaggi”. Rapimenti e raptus. Come ci si arrende alla forza. Come ci si arrende alla Visione. La fierezza d'esser finalmente una prostituta nei bordelli di Sonora. Al centro dello spettacolo c'è uno sciamano, luminoso, in vesti gialle e rosse. Parla nelle lingue autoctone, che ai nostri orecchi suonano a volte come puri versi d'animali, gemiti e grugniti. Ma i suoi canti hanno il sapore dei grandi spazi, il sapore del cielo e delle nuvole. Se ne va, alla fine, in vesti lacere e scure, un mendicante che si porta sulle spalle il fagotto che racchiude la bara bianca d'un bambino. Un passo claudicante, senza più la forza di saltare e volare. Canta solitario la propria “inutile” irriducibilità. Quel canto resta qualche secondo nelle orecchie degli spettatori, anche quando lo spazio dello spettacolo è ormai vuoto. Nel presentarlo agli spettatori, l'Odin scrive: “Era chiamato Crazy Horse perché aveva sperimentato che esistono due realtà: quelle che condividi con i tuoi simili, e quella che appartiene a te solo, personale, dove i cavalli possono danzare come folli”³⁹.

Settimo, 1977: per le strade e le piazze, ai balconi, sui tetti, in cima al campanile. Una traversata di stranieri fra gli stranieri. Gli attori a volte si intrattengono amichevolmente con l'uno o l'altro dei loro spettatori, ma il rapporto appena annodato viene bruscamente rotto da un richiamo proveniente dai compagni. A volte fanno tappa, gli spettatori si dispongono in cerchio attorno a loro, e gli attori mostrano un numero grottesco o di danza acrobatica. Ma appena terminato, fendono gli applausi e in

³⁷ *Min Fars Hus* (La casa del padre). Composto ad Holstebro, fra l'aprile del 1971 e l'aprile del '72, in isolamento, mentre l'Odin Teatret discute se trasformarsi in una comune agricola. Rappresentato 322 volte, fra l'aprile 1972 ed il gennaio 1974. Attori: Jens Christensen, Ragnar Christiansen, Malou Illmoni (che abbandona lo spettacolo dopo le prime settimane di rappresentazioni); Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal. Regia e drammaturgia di Eugenio Barba. Gli attori parlano in russo (reinventato). Per 60 spettatori.

³⁸ *Il libro delle danze*. Composto nel cortile dell'abitazione dell'Odin a Carpignano Salentino, nell'estate del 1974. Rappresentato 350 volte, fra il luglio 1974 ed il gennaio 1980, al chiuso, ma soprattutto all'aperto, nei teatri e nelle piazze; al centro delle grandi città e nelle loro periferie; in ospedali psichiatrici e carceri; a casa (ad Holstebro), ed agli antipodi, nell'Amazzonia venezuelana, in uno shabono degli Yanomami di Karohi, presso i quali viveva l'antropologo francese Jacques Lizot, che invitò l'Odin ad addentrarsi nel “cuore di tenebra”. E' lo spettacolo con cui l'Odin compie tutti i suoi primi baratti di teatro. Attori: Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal (all'inizio fanno parte dello spettacolo anche Odd Strom ed Elsa Kvamme, che però abbandonano il gruppo nei mesi seguenti). Un montaggio di numeri con la regia di Eugenio Barba. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

³⁹ *Come and the day will be ours* (Vieni, e il giorno sarà nostro). Composto fra l'estate del 1974 e la primavera del '76, a diverse riprese, nella vasta sala di un'ex manifattura di tabacco a Carpignano Salentino; ad Holstebro, nella “sala bianca” dell'Odin Teatret; in uno stanzone ad Ollolai, nelle montagne della Barbagia in Sardegna. Rappresentato 180 volte fra il maggio 1976 ed il giugno 1980. Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. In lingua inglese, con frammenti nelle lingue autoctone degli indiani d'America. Spazio per 60 spettatori alle prime repliche. Poi lo spazio viene arrangiato fino ad accoglierne un massimo di 150.

formazione compatta, col rullo dei loro tamburi, il suono delle loro trombe, lo sventolare delle loro bandiere, caricano la folla, o la tagliano con una formazione a cuneo, per continuare il cammino. A volte le figure altissime sui trampoli crollano a terra, altre figure compaiono improvvisamente in alto, calano sulla piazza o sulla via, invertono il senso di marcia, si disperdono, disorientano la gente che li segue. Un gruppo compatto, che resta tale fino a che riesce a non raggiungere una meta. La meta appare sotto forma di dissoluzione. Alla fine tutti gli attori si amucchiano e vengono coperti da un telo nero, fino a formare un buio informe monumento presidiato da alte e allampanate figure di morte⁴⁰.

Ottavo, 1978 - un viaggio fra i carnevali delle culture, dall'India a Bali, dal Giappone al Brasile, dall'Africa alle "danze di società" europee. Un "musical" alla maniera dell'Odin: un album beffardo dell'esotismo le cui figure in carne ed ossa balzano davanti ad uno strano viaggiatore in veste da prete, con gli occhialetti dell'intellettuale miope e sulle spalle lo zaino dell'escursionista. La spettacolarità e la franca allegria delle prime scene va mano a mano ispessendosi col suo rovescio: lo sgomento per le brutalità che accompagnano le esplosioni di vita, le miserie che circondano i carnevali alle periferie degli imperi, lo sfruttamento e l'umiliazione delle donne, i bambini senza un destino. L'album esotico diviene un album di meditazione ridotto all'essenziale: l'amore, l'abbandono, la vecchiaia, la morte. E per il viaggiatore civilizzato, veemente, intimidito e vulnerabile, il viaggio si trasforma in fuga, in distanza, in una sorta di non maligno cinismo. Un corteo di Re Magi canta la ninna-nanna allo scheletro d'un bambino: "En un portal de Belém / La Virgen y San José..."⁴¹.

Nono, 1980: una traversata seguendo Brecht. Nazismo, guerra mondiale, Guerra dei Trent'anni, Commissione McCarthy - fino all'approdo nella Berlino di Ulbricht. Simultaneità e anfibia. Linee d'azione indipendenti, presentate nello stesso tempo, obbligano a compiere con lo sguardo un montaggio alternato. Un grande tavolo anatomico della storia su cui si intrecciano la biografia dello scrittore, gli avvenimenti storici, le trasposizioni che essi subivano nell'opera brechtiana. Gli anni dell'esilio relativamente sicuro del poeta sono di fronte alle morti lontane degli amici. Walter Benjamin si suicida a Port-Bou. Muore Margarete Steffin. La guerra mondiale trascolora nella Guerra dei Trent'Anni di Madre coraggio (e la muta Kattrin, che ha svegliato una città che stava per essere sorpresa di notte e massacrata, viene fatta prigioniera, violentata e messa a morte); l'abiura di Galileo è anche la deposizione di Brecht di fronte alla commissione McCarthy per le indagini sulle cosiddette attività antiamericane. La potenza delle immagini teatrali condensa in pochi tratti una dialettica storica, come nelle stampe satiriche e nelle vignette d'argomento politico. Fino all'ultima, nella Berlino Est stalinista, con la sua atmosfera grigia e depressa, dove una ragazza ingenua come Kattrin, che danza piena di gioia per la libertà ed il socialismo, viene soffocata ficcandole in bocca la "Pravda" (che in russo vuol dire "Verità"). Molto humour nero. Dice ad esempio la cuoca: - Die Finsternis nimmt zu./ Fa sempre più buio -. Risponde Brecht: - Wir aber haben Fehler gemacht, es ist nicht zu leugnen. / Anche noi abbiamo commesso degli errori, non si può negarlo -. La carezza i capelli e prevede: - La prossima volta sarai tu la protagonista⁴².

⁴⁰ *Anabasis*. Composto ad Holstebro a partire dalle esperienze di parate compiute negli anni precedenti, dall'estate del 1974 in poi. Rappresentato 180 volte fra l'aprile del 1977 ed il settembre del 1984. Attori: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tom Fjordefalk, Francis Pardeilhan, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal (alcuni di questi attori hanno partecipato solo ad una delle diverse versioni). Spettacolo itinerante, basato su una drammaturgia primaria, che sfrutta in diversi modi l'opposizione di base fra gli attori con il loro bagaglio di tecniche e gli spettatori che essi trovavano sul loro passaggio. Regia di Eugenio Barba. Senza limitazioni per il numero degli spettatori e dei passanti.

⁴¹ *Il milione*. Composto ad Holstebro, a Lima ed Ayacucho, in Perù, sulla base di materiali scenici preparati dagli attori nel corso di viaggi solitari o di coppia in diverse zone del mondo. Rappresentato 223 volte, sia all'aperto che al chiuso, fra il settembre 1978 e l'ottobre 1984. Attori: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Gustavo Riondet, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal (alcuni di questi attori parteciparono soltanto ad una delle diverse versioni succedutesi fino all'84). I diversi numeri di danza e di musica come tappe d'un viaggio. Montaggio e regia di Eugenio Barba. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

⁴² *Ceneri di Brecht*. Composto ad Holstebro, parallelamente a Il Milione. Le prove sono sempre aperte e lo spettacolo - anche quando ha trovato la sua forma e la sua forza - è trattato come un work in progress continuamente lavorato e variato. Rappresentato 166 volte, fra il marzo 1980 e l'ottobre 1984. Attori: Torben Bjelke (solo nella prima versione), Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal. Testo e regia di Eugenio Barba attraverso il montaggio di poesie di Brecht, canzoni ed altri documenti d'epoca. (Dopo che gli eredi di Brecht ritirano il permesso d'utilizzarne i testi, Barba procede alla composizione di un nuovo montaggio che spesso riporta, invece dei versi di Brecht, quelli degli autori da cui egli aveva pescato e di cui s'era servito. In altri casi, sono i versi di Brecht ad essere imitati. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione, anche dal punto di vista del parlato, non cambia nulla di sostanziale). I testi sono in tedesco, e vengono tradotti dall'attore che fa Mackie Messer nella lingua del posto in cui ha luogo la rappresentazione. (Il testo della prima versione, tedesco con traduzione italiana, è pubblicato in libro). Spettatori: circa 150.

Decimo, 1984: Una casetta sulla neve, due coniugi anziani, Vaslav-Romola. “Ho sete”. “Ho vissuto folle 33 anni. / Ho vissuto con un folle 33 anni”. “Ho sete”. Non c'è differenza: le due persone in scena sono lo stesso personaggio, sfumano l'una nell'altro, si sovrappongono, due facce d'una sola realtà. L'estasi e la follia vengono mostrate dall'esterno e dall'interno, la miseria del visionario quando noi lo vediamo, la sua grandezza quand'egli danza nel mondo che egli vede. Uno spettacolo di cui è difficile parlare secondo le convenzioni “oggettive”, com'era per *Min Fars Hus*⁴³.

Undicesimo, 1984: sulla strada di un disilluso contastorie in fuga dalle città di Creonte. Un solo attore mostra tutti i personaggi. Giocasta prende vita senza esserci: materialmente non è altro che una lunga parrucca corvina e un grande broccato animato dall'attore che contemporaneamente rappresenta il giovane Edipo. Eppure lo spettatore sotto quel broccato “vede” un corpo appassionato rispondere alle carezze del giovane guerriero, una Giocasta ancora giovane per amare. Nella commozione dell'amplesso la donna dice al suo giovane Re: “Sei un ragazzo! Potresti essere mio figlio!”. E si tocca con mano, nella maniera più semplice, come funzioni la raffinata crudeltà delle potenze superiori, che organizzano le loro allegre carneficine realizzando alla lettera ciò che gli esseri umani sognano negli istanti felici⁴⁴.

Dodicesimo, 1985: Un ponte stretto fra due ali di spettatori. “Maran Ata! Il Signore viene! Un bambino è nato a Betlehem. Distruggerà Gerusalemme. Kyrie Eleison. Non è venuto a seminare la pace. Cinque persone in una casa: tre contro due e due contro tre. Il Signore viene”. “Non desidero il tuo cielo. Desidero Te. Te solo. Desidero me stesso”. Le persone che agiscono e parlano davanti a noi, sullo strettissimo sentiero che divide le due tribune degli spettatori, vivono in un'epoca e in un luogo imprecisati, arcaici o a-venire. Usano una lingua che non sappiamo capire (l'yiddish d'un ebreo, il greco, il copto). Ma c'è un momento in cui le parole ci arrivano chiare, nella nostra lingua. Una figura imponente, inturbantata, dal sesso imprecisato, ci guarda seria negli occhi, e ci legge quest'inizio d'un esotico eppur familiare Vangelo:

- In principio era l'Idea. E l'Idea era presso Dio. E l'Idea era Dio. Dio è un mangiatore di uomini: per questo l'uomo gli è immolato.

Nero, rosso e oro, buio e lame di luce (predomina il buio); rumori dietro le spalle; bianche apparizioni che non sai se siano persone vive o automi; a volte le tribune degli spettatori vengono fatte tremare da forze nascoste, una grande pietra si scuote da sé sul pavimento e sembra parlare una sua lingua eterna e inaccessibile; si aprono i Rotoli della Legge, e nascondono carabine; negli angoli, biancheggiano piccole croci, lampeggiano larghe spade; le cose inanimate sembrano animate, compare il simbolo della liberazione, la ghigliottina. Lontani dalla vista degli spettatori si sentono i martelli dei fabbri che trasformano le falci in spade, lo stridere delle lame sulla mola che le affila.

Alla fine, tutti i Messia compaiono in un tableau, e dalle loro bocche cola sangue. Lo raccolgono in un calice d'oro, passandoselo l'un l'altro, come in una concelabrazione eucaristica, come in un'Ultima Cena che scorre all'incontrario. All'altro estremo, la testa di Antigone, sepolta viva, emerge dal terreno. Canta un canto disperato e pieno di fede. Lo spettatore desidererebbe abbandonarvi: è il solo momento in cui l'emozione rompe la crosta rituale delle voci e delle salmodie, e un empito personale prende il sopravvento sull'incalzare degli avvenimenti fanatici e feroci. Brevissimo sopravvento. Subito cala un siparietto e nasconde la ribelle.

Ogni fede, è trasformata in ferocia. Ogni sete di futuro, in dominio. E persino la danza finale del sartino ebreo - i passi corrispondono ad altrettanti nomi di Dio - si compie fra le armi e le ossa abbandonate sul campo. Quest'uomo pio continua a pregare e a piangere aspettando il Messia, non contento d'averne già visti tanti in azione. E' il personaggio più sincero, più commovente, più onesto dello spettacolo. Ha il cuore colmo di speranza. Ma ha una testa che non vuol capire, ed occhi che non vogliono vedere. La sua fede testarda suggerisce forse che alle vittorie del fanatismo non c'è fine e che la storia non ammaestra? Rappresenta il terreno innocente in cui l'idolatria e la violenza possono affondare le loro robuste radici? E' l'incarnazione del detto secondo cui peggio della malafede vi è solo la buona fede?

Resta Antigone. O meglio la sua eco. Come se il solo modo di realizzare un'azione giusta fosse soccombere all'ingiustizia⁴⁵

⁴³ *Matrimonio con Dio*. Composto a Holstebro sulla base di materiali elaborati dai due attori. Rappresentato 210 volte, fra il febbraio 1984 ed il 1990. Attori: César Brie e Iben Nagel Rasmussen. Testo e regia di Eugenio Barba attraverso il montaggio di frammenti del diario di Nijinskij e di Santa Teresa de Avila, Jorge Luis Borges, San Juan de la Cruz, Vincent Gaeta, Miguel Hernandez, Juan Ramon Jimenez e soprattutto Jalal ud-Din Rumi. Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

⁴⁴ *El romancero de Edipo*. Composto ad Holstebro. Rappresentato 110 volte fra il febbraio 1984 ed il 1990. Attore: Toni Cots. Testo e regia di Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

⁴⁵ *Il Vangelo di Oxirhyncus*. Composto ad Holstebro nella “sala bianca” e poi nella “sala rossa”. Lunghe prove al buio. Per alcuni mesi l'aria della sala bianca è ammorzata da un sottile odore pestilenziale (un topo morto nelle condutture per il riscaldamento). Resterà il “profumo” segreto dello spettacolo più sontuoso dell'Odin. Rappresentato 214 volte, fra il marzo 1985 ed il giugno 1987. Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Tredicesimo, 1987: una chaise-longue bianca, un grande ventaglio, un bonsai, pettini di madreperla, una testa decapitata di legno, spilloni per trafiggerle gli occhi e la lingua (e per acconciarsi i capelli), una vestaglia rossa, una camicia da notte di seta bianca. Viene isolato ed esplorato il campo di violenza-e-vulnerabilità immergendosi nell'oceano dell'erotismo luminoso e assassino con la giustificazione drammaturgica della storia ebraica di Giuditta. Quel che in altri spettacoli affiora per lampi, qui è invece dipanato e dilatato, quasi meticolosamente analizzato e fuso nella precisione d'una sinfonia. La storia, la favola, è tutta raccontata all'inizio. Alla fine, una graziosa coda del racconto lascia sospettare che il personaggio monologante non sia stata Giuditta, la protagonista, ma la serva che la rievoca (quella che vediamo in molti quadri celebri, spesso la figura più mossa e affascinante, la serva che porta la testa di Oloferne nel suo paniere, seguendo quasi a passo di danza le orme della padrona un po' rigida dopo il suo eroico exploit, nella quale alcuni pittori hanno dato forma alla reincarnazione in tono minore d'un'antica Menade). Per tutto il resto dello spettacolo, la favola di base non c'è più. Il vento passa liberamente a scompigliarne e disperderne la fronda. Vediamo la onde dei sentimenti e delle passioni confondersi, cancellare i confini delle mappe morali, e soprattutto vediamo la letizia abbagliante e quasi purificatrice dell'orrore⁴⁶.

Quattordicesimo, 1988: cronaca d'una vita, cronologia del secondo Novecento. Nel "popolo nascosto" dei morti il "Che" è un Capitano con le piume sul cappello, e assomiglia a Cyrano. Ossa leggere dalle risa argentine. Un bambino allattato con sabbia. Un cumulo di rifiuti. E la storia vera e a lieto fine di un'antropologa danese quarantenne con molti figli. L'Odin presenta l'opera scrivendo: "Uno spettacolo sull'allontanarsi dalla realtà familiare. Il titolo è il nome di una nave". All'uscita, c'è una cartolina, che viene data a ciascun spettatore in busta chiusa. Mostra un'immagine dello spettacolo, il Trixter, uno strano folletto con le ali e un volto da felino, che danza accanto alle scorie dello spettacolo radunate attorno ad un alberello su cui è caduto un fil di ferro bruciacciato. Nella faccia posteriore della cartolina è stampata una frase di Walter Benjamin sull'Angelo della Storia:

*Il suo viso è rivolto verso il passato. Laddove noi percepiamo una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che continua ad ammuccchiare relitti su relitti, e li getta ai suoi piedi. L'Angelo vorrebbe restare, risvegliare i morti e rimettere insieme ciò che è stato distrutto. Ma dal paradiso soffia una tempesta; si impiglia fra le sue ali in modo tale che l'Angelo non può serrarle. La tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro, cui volge le spalle, mentre di fronte a lui la montagna di detriti si innalza verso il cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso*⁴⁷.

Quindicesimo, 1990: un salottino accogliente. Davanti ad una teiera fumante, c'è una Story-teller e un musicista ambulante. Attorno a loro, su tre divanetti e su una fila di sedie, c'è il gruppetto degli spettatori. Tutti insieme - attori e spettatori - occupiamo lo spazio d'una camera. In uno spazio tanto intimo, più che guardare, ci sentiamo guardati. Il violinista ci osserva con un risolino tranquillo che a volte sfiora il sarcasmo; la donna, la story-teller, la sacerdotessa della memoria dell'orrore (perché loro sono qui a ricordare l'orrore), ci guarda come se attraverso i nostri volti vedesse altri volti, volesse scoprire in loro il refrigerio della misericordia. Parla come quando si raccontano le favole. Due favole. Due storie vere. Riguardano dei bambini, testimonianze dai campi di sterminio nazisti. Ma che finiscono bene. Canti ebraici. A tratti la story-teller sembra abitata e obnubilata dalle sue storie: ha soprassalti, interferenze di immagini, pause e sgomenti infantili. Il violinista si prende cura di lei come l'accompagnatore d'una medium, d'una sacerdotessa la cui suprema energia è sempre sul ciglio dell'afasia o della demenza. A volte le parole del racconto sono scompigliate e interrotte da un canto yiddish. Allora la story-teller mostra il prodigio della sua voce, la fa salire alta come una

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. In lingua copta (reinventata), nel greco delle koinè, ed in yiddish. (Lo spettacolo dalle parole senza vocabolario, dove le parole erano usate come puri stampi e custodie della voce, delle sue sonorità e dei suoi echi, coniate per essere incomprensibili, è stato tradotto e pubblicato in libro, in italiano ed in inglese. E' un vero e proprio testo drammatico). Per un massimo di circa 250 spettatori.

⁴⁶ *Judith*. Composto a Holstebro sulla base di materiali elaborati dall'attrice. Rappresentato 274 volte dall'agosto 1987 al gennaio 2005. Tutt'ora in repertorio. Attrice: Roberta Carreri. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

⁴⁷ *Talabot*. Composto a Chicxulub (Yucatan, Messico) e poi ad Holstebro, "sala blu", la più piccola sala di lavoro dell'Odin Teatret. Lo spettacolo mantiene le dimensioni ristrette della stanzetta in cui prese inizio nello Yucatan. Tutte le scene derivano da "proposte di messinscena" degli attori e dei collaboratori del teatro. Rappresentato 279 volte, fra l'agosto 1988 e l'ottobre 1991. Attori: César Brie, Jan Ferslev, Richard Fowler, Naira Gonzalez, Falk Heinrich, Iben Nagel Rasmussen, Isabela Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal (Falk Heinrich e Isabela Ubeda entrano nello spettacolo in sostituzione di César Brie e di Naira Gonzalez nel 1990. Si tratta in realtà di una 2ª versione dello spettacolo, che viene rappresentato fino all'anno seguente). Drammaturgia e regia di Eugenio Barba (in parte sulla base di materiali autobiografici scritti appositamente da Kirsten Hastrup. Parte in lingua inglese, e parte nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione. Per un massimo di 250 spettatori circa.

farfalla, e la lascia precipitare. Chi l'ascolta non sa decidere se sia un arabesco del canto o un singhiozzo che l'acutezza stessa della memoria orrificata rende cristallino. Ed ecco che quando i due racconti sono terminati, la vediamo cadere in una sorta di muta atarassia. Qualcosa cova dentro di lei, la scuote e insieme la culla. Poi le storie che non può dimenticare tornano a non darle requie, a pungerla, a solleccitarla, e lei di nuovo racconta, inseguendo sentieri che si cancellano. Il vento della mente, l'impossibilità di dimenticare, la fa vagare come una foglia d'autunno, scivola da una frase all'altra, da un episodio all'altro, confonde le persone, perde la parola e la ritrova, collega vicende di vite diverse. Guarda gli spettatori con gli occhi d'una bambina che s'è appena svegliata. Poi riprende il filo delle sue testimonianze tremende. E' tenera e agghiacciante. Si interrompe. Per la terza volta vuol ricominciare. Il suo fiato tenta ancora di trasmettere il racconto, i suoi occhi continuano a vedere il passato come se fosse qui ed ora. Ma qualcosa di essenziale si sta perdendo: non la memoria, ma la forza e la parola in grado di trasmetterla senza soccombere. Finché il silenzio la sommerge. E' un silenzio che viene da fuori, dalla compattezza dell'indifferenza circostante, che sta dietro le nostre file. Ed è un silenzio che viene da dentro, dal concentrarsi della materia che vuol esser ricordata e ancora raccontata, dal suo raddensarsi in un buco nero. Compagno in fotografia i volti di due scrittori, arguto sorridente Primo Levi, mesto Jean Améry, ebrei ambedue sopravvissuti ad Auschwitz, suicidi anni dopo. "Siamo rimasti in due. Ci occupiamo di ossa"⁴⁸.

Sedicesimo, 1990: una cameretta rossa. Un vecchio burlone e cinico dalla testa di morto (si chiama Peanut) e una ragazza vestita di bianco. Due personaggi ed una persona sola: "Se vedono barba e baffi, lo chiamano uomo. Se vedono lunghi capelli e seni, la chiamano donna. Ma guarda! L'anima che sta in mezzo non è né uomo né donna". Più d'ogni altro spettacolo dell'Odin Teatret, questo si rifiuta di attraversare la terra di nessuno fra l'attore (l'attrice) e lo spettatore. Lo spazio autobiografico è qui lo spazio della vulnerabilità. Come se osservando le fantasticherie d'una ragazza chiusa in una "camera tutta per sé", si scendesse scalino dopo scalino nei substrati dove la giovinezza danza con la morte, l'ingenuità è l'altra faccia della preveggenza, e persino gli amori, con tutte le ironie dei loro destini, possono insegnare il vero. Alla fine, accoccolata per terra, l'attrice tiene in braccio il vecchio Peanut rimpicciolito, come se fosse il suo bambino, un nonno-infante da allattare. O la Morte appena nata⁴⁹.

Diciassettesimo, 1991: sole e neve. Spazio vuoto. Agli inizi degli anni Sessanta. "Itsi-Bitsi, vieni con me in Nepal". I diversi sensi della parola viaggi: "...Dovevano spalancare le porte e divennero porte sbarrate. Quando le porte si chiusero, alcuni si trovarono dalla parte sbagliata". "La strada è fatta di suole di gomma / Lasciami navigare negli oceani dei tuoi occhi / Lasciami raccogliere banane nella tua isola / Itsi-Bitsi, vieni con me in Nepal". L'Attrice racconta degli anni che precedettero il suo arrivo all'Odin, anni di viaggi in autostop, di musica e poesia, di radicalismo politico e di droga. La storia sua, quella di Eik Skälöe (il primo poeta beat a cantare in danese, suicida in India nel 1968), e quella della loro generazione.

Fu nel buio che incontrai Eik per la prima volta. Nel 1961, durante la campagna contro la bomba atomica. Era notte, eravamo andati insieme ad attaccare manifesti e fummo fermati dalla polizia. Lui ringhiò un bel po'. Ma si vergognava. Un piccoletto dal ciuffo rosso.

In che cosa credevamo a quei tempi quando marciavamo per giorni e giorni o rimanevamo sdraiati per ventiquattro ore davanti a Radhusplassen? Credevamo che servisse a qualcosa.

Se Eik ci vedesse, riuscirebbe a scorgere la piccola fiamma che cerco di proteggere e che parla attraverso le figure che rappresento e che gli altri chiamano teatro?

Eugenio Barba ha lavorato sull'autobiografia di Iben Nagel Rasmussen come una memoria di secondo grado, come se toccasse a lui rivivere la storia dell'attrice sul piano della trascendenza, contrapponendo alle memorie autobiografiche il loro doppio, inventando figure, situazioni, relazioni che non commentano ma saltano oltre l'immagine, la conducono oltre i confini della memoria autobiografica. In Itsi-Bitsi vengono usati alcuni frammenti dei precedenti spettacoli dell'attrice, non come citazioni ed esempi, ma come metafore rivelatrici: Katrin la muta di *Ceneri di Brecht*, lo shamano randagio di *Come! And the day will be ours*, il Trixter di *Talabot*⁵⁰.

⁴⁸ *Memoria.* Composto ad Holstebro, sulla base dei materiali elaborati dall'attrice e dal musicista. Rappresentato circa 100 volte dal marzo 1990 al 1992. Attrice: Else Marie Laukvik. Musicista: Frans Winther. Testo di Else Marie Laukvik in collaborazione con Eugenio Barba e Frans Winther. Musiche di Frans Winther e canti yiddish. L'attrice parla nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Per non più d'una trentina di spettatori.

⁴⁹ *Il Castello di Holstebro.* Composto ad Holstebro e in viaggio, sulla base di materiali elaborati dall'attrice. Rappresentato 252 volte fra il novembre 1990 e l'inizio del 2005. Tutt'ora in repertorio.. Attrice: Julia Varley. Testo: Julia Varley ed Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Per 120 spettatori.

⁵⁰ *Itsi-Bitsi.* Composto a Holstebro e in viaggio sulla base di materiali elaborati dall'attrice. Rappresentato circa 244 volte fra il gennaio 1991 ed il gennaio 2005. Tutt'ora in repertorio. Attrice: Iben Nagel Rasmussen. Musicisti: Jan Ferslev e Kai Bredholt. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Testo: Iben Nagel Rasmussen. Montaggio del testo: Eugenio Barba. Musiche rielaborate da Jan Ferslev con la collaborazione di Kai Bredholt. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

Diciottesimo, 1993: un villaggio nel cuore dell'Europa. Falci che mietono il grano, piedi che lo calpestano. Assistiamo ad un mondo che finisce allegramente, fra qualche pianto e qualche malinconia, ma soprattutto con folle fiducia in se stesso. Un paese sensuale e attraente, i cui abitanti hanno vesti dai bei tessuti pesanti e multicolori, acconciature come se ne vedono solo nelle antiche illustrazioni del folklore - o come nelle illustrazioni dei libri di favole. Ma un libro di favole infestato dalla guerra e dalla modernità. Una porta che resta chiusa per chi, lungo tutta una vita, attende di entrarvi (il "rituale della Porta"). Ma niente divisioni o muri invalicabili. Non ci sono distinzioni, punti di orientamento. Non c'è un dentro e un fuori, un "noi" e un "loro", un "questi" e un "quelli". C'è la porta, ma volante, e gli attori la spostano qua e là, poggiandola stesa per terra come una cassa o una tomba, se la trascinano in spalla come una croce, oppure la rizzano sui suoi stipiti a dividere il niente dal niente. E' la negazione d'una porta: senza una casa o un muro intorno, immette e separa in astratto. O per finta. Su di essa gli attori bussano, dietro di essa si nascondono, da essa escono e in essa entrano, accanto ad essa una campagnola, simile ad una maestrina di paese con gli occhiali sul naso, attende inutilmente di poter entrare, come se quell'attesa, quelle entrate ed uscite, quell'andirivieni attorno alla negazione d'una porta avessero un senso. Non ce l'hanno. Chiudere dentro, chiudere fuori sono espressioni derisorie quando si può sbattere il battente e girare la maniglia quanto si vuole, ma non c'è alcun dentro e non c'è alcun fuori. L'Ordine ed il Disordine, caos e cosmos. Aprire equivale a chiudere, entrare equivale ad uscire⁵¹.

Diciannovesimo, 1997: un giardino circolare. Fiori e farfalle di stoffa, un minuscolo tavolino di lavoro. Una poltroncina vezzosa. Una parrucca dai lunghi capelli bianchi. Penombra. È il limbo fra due spettacoli; fra l'autobiografia e la finzione; fra la tecnica e la poesia; fra il verso e la prosa; fra l'una e l'altra persona. E questo limbo è in realtà un "cerchio d'attenzione". È uno spettacolo sull'identità, che la protagonista definisce come una "*tendenza ad esistere*": infatti è un personaggio che parla, la Doña Musica che compariva in *Kaosmos* e la cui lontana origine è in *Le soulier de satin* di Paul Claudel. Il personaggio presenta l'attrice che la interpreta, racconta l'incontro. Insieme evocano la figura del regista e parlano di crisalidi e farfalle, tecnica e scienza delle trasformazioni: entomologia teatrale. Il sogno e il mito del volo preludono ad altre figure ed altri personaggi imminenti: Dedalo ed Icaro. Siamo nell'anticamera del labirinto⁵².

Ventesimo, 1997: In una sala dalla luce fioca, fra due bianche tavolate dove siedono 50 spettatori che mangiano pane e olive e sorseggiano vino. "Una generazione perversa e adultera pretende un segno! Ma nessun segno le sarà dato, se non il segno di Giona" (Mt 12,39). Viene presentato come "spettacolo segreto" e "rituale vuoto". Uno spettacolo che viene da un altro spettacolo - il "Rituale della porta" - e si rinnova. Diventa conviviale e insieme segreto. Lo scheletro è ciò che resta quando il teatro ha perduto tutto ciò che è fatto per essere visibile e raccontato, conservando però quel che lo regge dall'interno e lo tiene in piedi: le storie sotterranee che guidano gli attori; la relazione fra attori e spettatori; la ricerca di un contatto e di un vuoto fecondo, dal quale il *sensò*, differente per ciascuno spettatore, possa lentamente emergere o zampillare. Del precedente "rituale" non ci sono più i costumi, né i colori, né gli accessori. Restano i disegni di tutte le azioni, senza gli oggetti che erano mossi e manipolati da quelle azioni. Gli attori hanno abiti quotidiani. Si muovono con una loro intensa ed interna necessità, le cui motivazioni rimangono oscure agli spettatori. Le parole sono eretiche e blasfeme, trasformano in modo nichilista le parole dei Sacri Libri. La condanna si traveste da speranza. O viceversa. Si direbbe che le tenebre si siano talmente condensate da emanare luce. Una luce nera. Una luce ferma, come un nocciolo di gioia. E in questa condivisa solitudine, il *dramma* - il valore delle azioni concatenate - prende forma e consistenza nello spazio vuoto che unisce e distingue⁵³.

Ventunesimo, 1997: un biglietto d'invito: "L'Odin Teatret ha il piacere di presentare alcune figure del popolo nascosto, le quali canteranno le conquiste della specie umana alla luce della loro cultura e della loro scienza". Le "conquiste" sono notizie tratte dal *Guinnes dei primati*. Lo spettacolo naviga sul mare dell'ironia, intrecciando canzoni ed inni che hanno

⁵¹ *Kaosmos*. Composto a Holstebro. Rappresentato 298 volte dall'aprile 1993 al dicembre 1996. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tina Nielsen, Iben Nagel Rasmussen, Isabela Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Gli attori parlano ciascuno nella propria lingua madre. Per un massimo di 200 spettatori.

⁵² *Le farfalle di Doña Musica*. Composto in viaggio e a Holstebro, sulla base di materiali elaborati dall'attrice. Rappresentato 104 volte dal settembre 1997 al gennaio 2005, Tutt'ora in repertorio. Attrice: Julia Varley. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Testo: di Julia Varley e Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione. Per 120 spettatori

⁵³ *Dentro lo scheletro della balena*. Composto a Holstebro, fra la fine del 1996 e l'inizio del 1997. Rappresentato 48 volte dal 12 febbraio 1997 al gennaio 2005. Tutt'ora in repertorio. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

caratterizzato le vicende del XX secolo. Ma dal fondo dell'ironia crescono figure imprevedute. Le notizie registrate nel libro - di per sé curiose o insipide o comiche - diventano emblemi buffi o commoventi. La madre che ha fatto 50 figli; l'uomo che ha avuto il singhiozzo tutta la vita; lo zappatore prodigioso; la donna che ha vissuto 99 anni in manicomio; il domatore di grandi masse di animali accennano ad un senso della nostra storia in cui non vogliamo riconoscerci. Siamo o non siamo "noi", la specie di questi primati? Le partiture e le maschere appartengono al repertorio degli attori dell'Odin, ma subiscono ancora una volta una metamorfosi. Lo spettacolo è come un *Morality play* visto e pensato da un libertino. Uno spettacolo-safari: il popolo dei folletti, degli animali fantastici, delle fate e degli gnomi celebra il passaggio al nuovo millennio dell'animale due volte sapiente, l'*homo sapiens-sapiens* - e viene fatto fuori⁵⁴.

Ventiduesimo, 1998: Un mare senz'acqua, un giardino di ghiaia, un cimitero. Un sentiero attraversa il tempo. Vi fioriscono mani mozzate, come anemoni. Il campo dopo la battaglia: "Ricordo mia madre / e le rondini che volavano basse / sul campo dove la pioggia di aprile / dava un po' di conforto agli assetati / nella tregua della notte dopo la battaglia. / Ricordo i lamenti d'addio / e le preghiere di nemici morenti, / gettati lì anche loro, / nemici al mattino, amici la sera, / indifferenti alla patria e alla gloria, / disingannati / dalla verità d'un proiettile. / Adesso tutti noi siamo stesi nel fango / sopra di noi il volo basso delle rondini / ed ovunque silenzio".

Una veglia funebre seppellisce la Rivoluzione, alla fine del secolo, e la trasferisce nell'arido mare dei miti, sull'arena dove Edipo incontra Odisseo; dove Medea si scontra con Cassandra; dove Orfeo accompagna Dedalo, che lamenta suo figlio caduto nel volo; e dove Sisifo fa e disfa eternamente il paesaggio.

I versi del poeta danese Henrik Nordbrandt si sono trasformati nei monologhi e nei dialoghi dei protagonisti degli antichi miti e del loro giovane fratello moderno: il mito della Rivoluzione. Quest'ultimo non smette di marciare anche dopo la morte: è incarnato da un ribelle sudamericano, un fante della "colonna Prestes".

Eugenio Barba ha pensato ad Edipo ed ai suoi compagni come ad "attori della ferocia". Scrive: "Possiamo immaginarli stanchi di uccidere e di essere uccisi, stanchi di rapire e distruggere, di violare ed essere violati. Ecco i protagonisti dei miti dell'antica Grecia che ripetono da millenni le loro azioni di ferocia".

Thomas Bredsdorff, consulente letterario per lo spettacolo, riflette *a posteriori* sul senso del lavoro: "L'Odin Teatret caparbio continua per la sua strada. Non ha mai definito se stesso un teatro 'politico' quando tutti lo facevano. Oggi, invece, si definisce orgogliosamente così. Che cosa vogliono cambiare? Il teatro? Gli altri teatri non diventeranno mai come loro. Vogliono cambiare il mondo? E' rimasto intatto, come trent'anni fa. Che cosa, allora?"⁵⁵.

Ventitreesimo, 2002: un teatrino. Sul palcoscenico: un tavolino da caffè, una valigia, un lavabo. Lo spettacolo è incorniciato da una musicchetta da fiera. All'inizio, l'uomo elegante apre il sipario, alla fine lo chiude, quasi esibisce un caso curioso, un po' mostruoso, un po' osceno.

Sono sbarcata in quest'isola alla fine del pomeriggio... Ti ho cercato, amore mio...". Il testo dello spettacolo è basato su *Lettera al vento* di Antonio Tabucchi, dal suo romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*. "Vorrei scriverti una lettera, una lettera vera. Ti direi che io sono ancora io, e mantengo sogni. Ti direi che amo ancora, anche se i sensi sono stanchi... Nella piazzetta c'è un ristorante popolare... mi sono seduta a un tavolino.. Stava calando la notte... C'è un battello all'orizzonte, lascia una scia di spuma bianca. Sarai tu anche quella?".

Un caso unico nella drammaturgia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret: racconta una storia univoca ed intima. Sembra non voler dire nient'altro di quel che dice: una passione d'amore che non riesce ad estinguersi. Una signora borghese va in giro per le isole della Grecia alla ricerca del suo amante: se n'è andato a morire laggiù, senza che lei neppure sappia dove si nasconda la sua tomba. Lontano, al tavolino di un caffè mediterraneo, un uomo elegante, sulla cinquantina, beve, fuma, suona e canta come se non la vedesse. O forse guidandola come un sogno - o un burattinaio senza fili. La giovane signora borghese vola fra i suoi ricordi, si lascia andare e si riprende, rivela il proprio erotismo e ricomponne le equilibrate proporzioni della sua vita di madre di famiglia, intellettuale e scrittrice.

⁵⁴ *Ode al progresso - balletto* (Seconda versione: 2003). Composto a Holstebro, nei primi mesi del 1997. Rappresentato 88 volte dalla primavera del 1997 al gennaio del 2005. Tutt'ora in repertorio. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Arsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Nella seconda versione, prende parte allo spettacolo anche Augusto Omulù. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione. A seconda che sia presentato al chiuso o all'aperto può avere da 250 a 500 spettatori.

⁵⁵ *Mythos. Rituale per il secolo breve*. Composto a Holstebro. Rappresentato 176 volte dal 1° maggio 1998 al gennaio 2005. Tutt'ora in repertorio. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione. Per 160 spettatori.

Quindici anni dopo Judith (che viene ancora rappresentato), ora siamo di fronte ad una donna “normale”, in una “normale” storia sentimentale. I nostri occhi, penetrando sotto l’aspetto d’una colta signora non ancora invecchiata, intravedono un mondo selvaggio. Come se potesse apparire un’Arianna passionale o un’ancestrale tagliatrice di teste⁵⁶.

Ventiquattresimo, 2003: un concerto dell’Odin Teatret nello spirito di Bertolt Brecht. La luna osserva e scavalca le grandi città che ardono sotto di lei, dalle metropoli europee a quelle dell’Asia Minore; da Hiroshima a Halle; dalla Cina imperiale all’Alabama. La voce della luna è beffarda o attonita, indifferente o dolorosa, fredda o incandescente. La sua misericordia ignora melanconia e consolazione. La favola del progresso non serve neppure a consolare. Tutto si ripete, nulla si rinnova, aveva spiegato il rivoluzionario August Blanqui alla fine d’una vita passata fra lotta clandestina e carcere. E nel 1872, nel carcere di Clairvaux, aveva scritto l’opuscolo *L’Éternité par les astre*, affinché la militanza non si nutrisse di sogni⁵⁷.

Venticinquesimo, 2004: un’estate con la magia dell’inverno. “Questa notte ho fatto un sogno molto strano, che mi ha turbato”. Maschere africane. Catene ai polsi e alle caviglie. Letti in cui si muore. Scarpette rosse ed arti amputati. Una Principessa vola sopra le nostre teste in groppa a un grande cane. I fantasmi degli schiavi si intrecciano al grill-party d’una società elegante ed un po’ involgarita. Andersen aveva sognato: “invitato ad una traversata sul vascello del re, mi ritrovai in una nave di schiavi”. Prendiamo posto in uno spazio che si morde la coda. Un piccolo anfiteatro chiaro coi sedili eleganti, comodi, rossi. Li vediamo riflessi nel soffitto, come una decorazione: un grande specchio al posto del cielo. Possiamo osservare quel che accade davanti a noi, oppure possiamo vederlo riflesso là in alto, dove ogni scena trova la sua gemella, come in bella copia. Cade la neve. Un cavalluccio a dondolo occupa solitario lo spazio: qui non ci sono bambini. Solo fiabe.

Gli attori stanno dappertutto, su postazioni in alto, fra noi e alle nostre spalle. Ma scendono sempre al centro per sviluppare le proprie azioni, nel cerchio d’un giardino d’inverno che a volte è una bianca e scompigliata aiuola, ed a volte un isolotto incantato. Sentiamo in continuazione gli scricchiolii d’un veliero in navigazione. Schegge di fiabe si disperdono attorno e davanti a noi. C’è un’allegria che sembra salire in spalla all’angoscia e persino all’orrore. Gli attori si muovono con ironia e sprezzatura in un teatro pieno di macchine e trucchi. Finché ricompaiono in pigiama, proprio come gente che alla fine della giornata se ne va a letto. Le loro immagini, le loro locandine da attori, bruciano. Celebrano il calmo funerale delle storie? Oppure si preparano al risveglio, come ad un carnevale senza senso, ricco di trombe, tamburi e bizzarri cappellini?⁵⁸.

A volte, la drammaturgia non compone: interviene (ci vorrebbero i trattini: con-pone; interviene). Sembra strettamente attinente alla scrittura, sua sorella gemella. Ma non è detto.

Dall’efficacia delle pratiche drammaturgiche di Barba con l’Odin dipende, scegliendo un esempio fra tanti, quel carattere dei loro spettacoli per cui possono essere visti e rivisti innumerevoli volte senza che lo spettatore abbia la sensazione d’averli esauriti – un carattere decisivo per la loro storia e la loro fortuna⁵⁹.

⁵⁶ *Sale*. Composto a Holstebro, sulla base di materiali elaborati da Roberta Carreri e Jan Ferslev. Attori: Roberta Carreri e Jan Ferslev. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Rappresentato 54 volte, dall’ 8 settembre 2002 al gennaio 2005. Tutt’ora in repertorio. In lingua italiana. Il testo, da Lettera al vento di Antonio Tabucchi (nel suo romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*, 2001), è rielaborato da Eugenio Barba. Musica di Jan Ferslev. Per 150 spettatori.

⁵⁷ *Le grandi città sotto la luna*. Composto a Holstebro, a partire da testi cantati e musiche del repertorio brechtiano, con testi di Jens Bjørneboe e di Halfdan Rasmussen. Vi compaiono, rielaborate, alcune scene di Ceneri di Brecht. Rappresentato una ventina di volte, dal settembre 2003 al gennaio 2005. Tutt’ora in repertorio, ma preferibilmente in occasione di incontri, permanenze prolungate, scambi di lavoro. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolù, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

⁵⁸ *Il sogno di Andersen*. Composto ad Holstebro, fra la prima metà del 2002 ed il 2004, negli intervalli fra viaggi e permanenze all’estero. Rappresentato per le prime volte nel settembre-ottobre del 2004. Gli spettacoli dell’Odin in genere non hanno una “prima” ufficiale, ma in questo caso potremmo indicare simbolicamente la data del 1° ottobre 2004, quarantesimo compleanno del teatro. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolù, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Spazio scenico: Luca Ruzza e Odin Teatret. Concetto luci: Luca Ruzza, Knud Erik Knudsen, Odin Teatret. Disegnatore luci: Jesper Kongshaug. Musica: Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winter. Maschere e marionette: Fabio Butera, Danio Manfredini. Oggetti artistici: Plastikart e Studio PikLab. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. In lingua danese, con alcuni tratti del testo tradotti nella lingua del posto in cui ha luogo la rappresentazione. Per 120 spettatori

In realtà non è affatto un esempio fra tanti, mi pare l'esempio centrale, quel che si dovrebbe chiamare l'unicità degli spettacoli dell'Odin, la capacità di coniugare interesse e disorientamento, la loro indole estrema.

Qualcosa accade lì in scena davanti a noi, ci sono storie che si dipanano e si contrappuntano; hanno un quadro di riferimento; hanno intrecci, drammi storici, peripezie, catastrofi, scontri e incontri, parole e poesie - ma tutto alla maniera della musica e non alla maniera dei dialoghi e dei racconti⁶⁰.

Non solo gli spettacoli dell'Odin son fatti apposta per far cadere alcuni dei piaceri più superficiali del teatro, ma aggrediscono il sogno di fare dell'esperienza teatrale un simulacro di comunità. Noi spettatori ci mutiamo in vicendevoli stranieri, ma stretti nell'abbraccio o nella trappola d'una stessa rete d'azioni e relazioni, ognuno nel flusso libero e rigoroso dei propri pensieri, al cospetto di azioni pubbliche che ci fanno reagire. Finché piomba giù quella spada di Damocle che spezza la storia cresciuta fra lo spettacolo e ciascuno di noi: esplose un'immagine finale, come un vivo geroglifico che si pianta nella memoria, scuote, e non teme parola.

⁵⁹ È il carattere che la critica di mestiere quasi per definizione ignora. Che è facile testimoniare e non facile da analizzare, ma da cui deriva la capacità che gli spettacoli dell'Odin hanno di crearsi spettatori non solo appassionati, ma desiderosi di tornare a vedere e rivedere. Ne sono discese alcune importanti conseguenze per la storia dell'Odin Teatret. Per un buon numero di persone è diventato un valore di vita (Lluís Masgrau li chiama "popolo segreto"). Alcuni spettatori appassionati si sono dimostrati disposti a tradurre la propria passione in azione concreta. L'Odin ne ha tratto prestigio e guadagno, essenziali per la sua indipendenza. La fenomenologia delle conseguenze sarebbe lunga e diventerebbe aneddotica. Basterà scendere ad alcune considerazioni commerciali: se lo spettatore non esaurisce lo spettacolo, vuol dire che lo spettacolo non esaurisce i suoi spettatori alla maniera di un normale teatro. Li moltiplica. 100 spettatori che desiderano rivedere 5 volte lo stesso spettacolo sono 500 spettatori. Anche di qui dipende lo strano modo in cui l'Odin Teatret può vivere nel contesto dell'organizzazione teatrale internazionale. Quando per esempio va in tournée o in un festival, spesso sembra portarsi dietro una parte dei suoi spettatori, o sembra far affiorare e raccogliere spettatori che il teatro organizzato non conosce. Lo diceva a chiare lettere, per esempio, Franco Quadri, direttore della Biennale-Teatro di Venezia nel 1985, che ospitava *Il Vangelo di Oxyrhincus* (Cfr. "Breve storia dell'Odin Teatret da *Ornitofilene* a *Mythos*", seconda parte de *Il prossimo spettacolo*, cit., p.197).

⁶⁰ Si potrebbe dire: quanto più l'intreccio degli elementi *tiene*, tanto meno risulta necessario capire quale sia il substrato narrativo condiviso e condivisibile; tanto meno si fa cioè impellente quel piacere spesso inconfessato ma sempre potente che in genere si cerca negli spettacoli: sapere che quel che io *capisco* corrisponde a quel che *capiscono* i miei vicini. E il conseguente malessere, quando si sospetta di non essere in sintonia. Invece ci sentiamo pian piano attratti o respinti da ciò cui assistiamo in una sorta di teatro ricco di sensualità e di pensiero, ma ridotto all'osso, che ci permette di star soli con noi stessi, non ci spinge più a chiederci: "Che cosa *vogliono* dire? Qual è il significato *oggettivo*?", o in parole povere: "Qual è il significato che ci ha ficcato dentro l'autore, che se non lo capisco è tempo sprecato?".

Una rabbia

Si dice che per distinguersi dal cicaleccio della cosiddetta società dello spettacolo, e cantare davvero, il teatro dovrebbe essere «necessario». Il teatro di Sarah Kane lo è. Se sia o no «bello» diventa quindi una domanda un po' futile: la «necessità» è qualcosa che il lettore avverte e da cui viene inquietato. Non rinnega l'estetica, semmai l'attraversa, e va a colpire in un punto che sta più in là, in quell'eco della mente dove la poesia si rivela come morso e rimorso. Qualcosa che possiamo associare a quel che ci immaginiamo come *verità*.

La prima raccolta italiana dei testi di Sarah Kane, *Tutto il teatro*, è stata pubblicata a cura di Luca Scarlini e con la traduzione di Barbara Nativi nel 2000 (Torino, Einaudi, pp. 223).

Tutto il teatro di Sarah Kane consiste in 5 testi, scritti nella seconda metà degli anni Novanta del Novecento: *Blasted* (tradotto con «Dannati»), *Phaedra's love*, *Cleansed* (tradotto con «Purificati»), *Crave* (Febbre), *4:48 Psychosis* (Psicosi delle 4 e 48). L'autrice si è suicidata a 28 anni, nel febbraio del 1999. Viene spesso citata la definizione con cui Jack Tinker, sul «Daily Mail», s'era illuso di distruggere *Blasted* nel '95: «Un disgustoso banchetto di porcherie». A Sarah Kane, intanto, veniva riconosciuta la determinazione, l'ardire e l'autorevolezza d'una vera maestra della drammaturgia contemporanea. Vi è in lei un poderoso impasto di nuova rabbia e possesso delle vecchie tradizioni, di iconoclastia e culto delle immagini. Basta leggere l'articolo pubblicato da un drammaturgo della sua stessa generazione, Mark Ravenhill, sulla rivista tedesca «Theater Heute», nell'aprile '99 (tradotto nel *Patalogo 22*, 1999, della Ubulibri), per ritrovare la sensazione di stupore e di rispetto che i testi estremi di Sarah Kane potevano suscitare. Soprattutto una sorta di sgomento: erano poesia. Edward Bond, in un articolo su «The Guardian» del gennaio 1995, diceva che *Blasted* l'aveva commosso e di fronte alla potenza di quella rivoluzionaria poesia della scena pensava a Rimbaud e al suo genio precocemente interrotto.

Quello di Sarah Kane è un teatro dell'orrore. Sesso, violenze, stupri, corpi oscenamente sbranati e amputati, tutto quel che di peggio è sparsamente accennato nei telegiornali, qui viene convocato come una sonda per esplorare il tempo e l'intimità. A tutta prima le cose vanno male: il lettore si sente urtato. È allora spinto a sminuire l'urto attribuendolo alla ricerca dell'effetto, o magari riconducendolo al *grand guignol* e alla *pulp fiction*. Si rende poi conto che sono riferimenti impropri, un modo come un altro per banalizzare la scossa che questo teatro procura. Lo si potrebbe definire postmoderno? o non è invece proiettato nel futuro, pronto per il Duemila? Viene comunque di lontano: dal Rinascimento, dalla tradizione elisabettiana e giacobita, dalla teorizzazione dell'orrore di Giraldo Cinzio, dal filone seneciano che percorre lo sperimentalismo tragico occidentale. E da Artaud: sembra utilizzare la stessa bussola d'Artaud quando si orientava sui tragici inglesi posteriori a Shakespeare e su Shakespeare stesso, ma prosciugato dalla sua psicologia e dalla nostra sociologia.

L'autrice mira al registro tragico senza letterariamente traccheggiare, usando il materiale orripilante. Detto così sembra un'ingenuità. E come tutte le ingenuità, quando vengono portate fino in fondo con maestria, anche questa diventa una potente invenzione. L'orripilante della Kane è «ingenuo» perché è preso sul serio ed è in diretta, discende dalle tradizioni senza strizzar loro l'occhio. Non è mai metaletteratura. Non è neppure fine a se stesso: si coniuga con una tenerezza esausta che s'alza in volo malgrado e attraverso l'orrore. Questo orrore che respira un'altra aria, lungi dall'arrovellarsi nel *grand guignol*, esplora i confini e confina con il sacro. Chiunque si

interessi di teatro, quali che siano le sue preferenze, i generi che ama, le idee che s'aspetta, questo libro dovrebbe leggerlo. Vi troverà forse il solo caso, dopo Beckett, d'una drammaturgia capace di suscitare attorno a sé, con le sole sue forze, senza l'ausilio di teorie e di progetti, un'idea radicale e completa di teatro. È certamente teatro-in-forma-di-libro. È anche adatto alla forma-spettacolo?

Ci si può chiedere, per esempio, se le immagini che Sarah Kane evoca nei suoi testi abbiano poi la possibilità di trasformarsi in atti scenici altrettanto efficaci. Queste figure dilaniate, per tradursi fisicamente sulla scena richiedono trucchi. Non sarà che funzionano meglio sulla carta e nella mente del lettore che non nella materializzazione della scena? È la domanda che si poneva anche Alessandro Vindrola recensendo un'antologia del *Nuovo teatro inglese* pubblicata da Ubulibri (1998). «È curioso – notava – che il dubbio sull'efficacia della comunicazione teatrale non tocchi questi giovani». Anch'io non riuscivo a rimuovere questo dubbio, mentre ero preso dalla lettura del primo testo di Sarah Kane, quello che nel 1995 scatenò il primo canaio e rivelò il suo valore. C'è una camera d'albergo al centro d'una città sventrata dalla guerra civile, in una delle bosnie che sminuzzano o diluiscono la catastrofe mondiale di cui s'aveva tanta paura nella seconda metà del «secolo breve». La camera viene bombardata. Nel pavimento sommosso è stata piantata la croce d'una sepoltura. I caratteri della guerra più peculiarmente umani (nel senso della «specie umana»), dalla violenza sessuale al cannibalismo, si alternano con pause di tenerezza, di incoscienza, di piacere elementare e di metafisico o misericorde spossamento. I corpi degli attori e delle attrici dovrebbero essere in grado di essere sostituiti dalle fattezze dei corpi di Francis Bacon. Lo stesso vale per *Phaedra's love* e per *Cleansed*. Non è che il cinema renderebbe meglio l'effetto? No. Recentemente ho visto uno spettacolo di teatro che mi ha fatto toccar con mano quel che avrei già dovuto sapere: che il trucco teatrale, proprio quand'è illusionisticamente accurato, esaspera una tensione fra consapevolezza della finzione e consapevolezza della realtà che produce pensiero, e che nel cinema invece si confonde. (Lo spettacolo era *L'Iliade* del boliviano Teatro de los Andes, testo e regia di César Brie. Con la Kane non c'entra, non ne sarei però così sicuro. È comunque uno dei grandi spettacoli dell'anno, ha girato l'Italia due mesi a teatri gremiti, senza che la critica nazionale se ne accorgesse. La critica: che poi lamenta il crescente disamore dei lettori e dei direttori di giornale).

L'intero teatro di Sarah Kane, ad ogni modo, è stato rappresentato. Riporto ed integro i dati riportati dai curatori del libro: *Blasted* è stato in scena al Royal Court Theatre di Londra dal 12 gennaio al 4 febbraio del 1995. In Italia, è stato rappresentato da Barbara Nativi, la sua traduttrice, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino nel settembre '97. *Phaedra's love* è andato in scena al Gate Theatre di Londra nel maggio 1996, con la regia dell'autrice (in Italia: Roma, Teatro della Cometa, giugno 2000, regia di Marinella Anacleto). *Cleansed* è stato in scena al Royal Court Theatre dal 30 aprile al 30 maggio del '98 (in Italia: lettura scenica al Teatro dell'Elfo di Milano, novembre '98). *Crave* è andato in scena al Traverse Theatre di Edimburgo nell'agosto del '98 (in Italia: regia di Barbara Nativi, luglio 2000); *4:48 Psychosis* (Psicosi delle 4 e 48) è postumo, pubblicato nel 2000. È andato in scena al Royal Court Theatre dal 24 giugno al 15 luglio 2000.

L'elenco potrebbe allungarsi. Ma mi sono tenuto all'essenziale anche per sottolineare la ricorrente presenza del Royal Court Theatre. Fra le istituzioni teatrali europee è quella che con più continuità, più coraggio e con più scandalo (fin da *Saved* di Bond, nel 1965) ha cercato di suscitare e soprattutto di difendere la nuova drammaturgia. Per quest'opera di difesa, più ancora che per quella di promozione, nel maggio del 1999, a Taormina, l'istituzionale Royal Court Theatre ha ricevuto il Premio Europa per le Nuove realtà teatrali.

Nel modo italiano di discorrere sul teatro, si continua spesso ad usare l'insulsa contrapposizione fra teatro basato sui testi e teatro senza testi. Ipocrita, più che insulsa, perché traveste i termini del problema: la presenza dell'autore letterato non è, per il teatro, né un bene né un male. Non è neppure più un uso indiscusso, una tranquilla ovvietà. Il problema è che la scrittura drammaturgica non ha più un diritto assodato e quindi deve volta per volta dimostrare la propria necessità. Il che è molto scomodo, perché destituisce d'interesse i prodotti medi.

Nell'idea globale di teatro che i cinque testi della Kane concretizzano, c'è anche un modello di relazione fra testo e messinscena, innanzi tutto perché i suoi testi sommuovono e mettono a rischio gli usi e le competenze degli addetti allo spettacolo: li obbligano a prendere posizione assai prima di obbligare a ciò anche gli spettatori. Negli ultimi due testi, la Kane erode le distinzioni fra personaggio e personaggio, fra l'una voce e l'altra, e mentre travasa il suo teatro dell'orrore dal mondo dei corpi a quello dei pensieri, continua a lavorare da orefice della lingua e degli intrecci. Raffina sempre più la tensione fra la ferrea precisione del tema e delle parole, e la loro capacità (malgrado ciò e *per ciò*) di disseminare variazioni e permettere improvvisi salti di dimensione.

Uno dei personaggi di Sarah Kane definisce se stesso un «paria della ragione». *Cleansed* è dedicata «ai pazienti e al personale di E S 3». Una delle voci di *Crave* dice quasi en passant che il luogo in cui si sta svolgendo il dialogo è «E S 3». Una nota ci avverte che è la sigla dell'ospedale psichiatrico in cui l'autrice fu ricoverata. Sono notizie che uno non vorrebbe dare, per non rischiare di trasformare in un caso clinico quel che è invece un caso di raffinatissimo e coraggioso artigianato. E che d'altra parte conviene ricordare per suggerire un'idea di quale possa essere la qualità della poesia di Sarah Kane, quale possa essere la sua laconica necessità.

Il cielo degli altri

L'Aquila, 17 giugno 2004, Teatro dell'Accademia di Belle Arti: *Il cielo degli altri*, testo e regia di César Brie⁶¹.

La scena è vuota. Sul fondo, 11 attaccapanni con abiti d'apparenza umile e raccogliaticcia, segno che gli attori cambieranno spesso d'aspetto e rappresenteranno ciascuno più personaggi. Lo spettacolo annunciato è sull'emigrazione. In alto, sul davanti, dove - se ci fosse - sarebbe attaccato il sipario, pendono invece 7 sacchetti di iuta. Conterranno ciascuno all'incirca 10 chili. Immagino che sia sabbia. Gli attori, riporta il pieghevole fornito all'entrata, sono 10, sei ragazzi e quattro ragazze. Una breve nota del regista spiega che si tratta di allievi d'alcuni suoi seminari. Dice d'aver deciso di portarli "un po' più lontano", di "creare con loro un'opera". Bisognerà dunque aspettarsi qualcosa come un "saggio", uno "studio"? Mi pare improbabile, conoscendo César Brie: se ha deciso di fare uno spettacolo, farà uno spettacolo senza mezzi termini. E detesterà l'idea che gli attori possano riscuotere l'indulgenza dei principianti. Questo ensemble non è il *suo* teatro (il suo è il "Teatro de los Andes", che ha fondato in Bolivia e con il quale viene periodicamente in Europa, con spettacoli memorabili che non passano fra i famosi dele mode). Ma non è neppure un episodio pedagogico. Ha cominciato con dei seminari e poi ha fatto compagnia. Si chiama Compagnia Teatro Setaccio.

Il fondo dei sette sacchetti che pendono lassù è legato con uno spago. Basterà tirarlo, e il contenuto poverà sulla linea del sipario. Prevedo che questo accadrà alla fine. Ci sarà un seppellimento?

Invece è l'inizio. Viene avanti un attore. Si colloca sotto uno dei sacchi. Sfila il nodo e gli piove in testa un fiotto esile, continuo, fruscante. Non è sabbia. Sono chicchi di miglio. Grondante di pioggia secca, l'attore comincia a raccontare la sua storia. L'intero palcoscenico si trasforma nell'equivalente d'una clessidra. È il tempo che cola via? O sono piuttosto le migliaia d'esseri umani che si staccano dai loro rami e si disperdono sotto i cieli degli altri? Quando lo spazio si riempie di musica e si popola delle figure dell'emigrazione, quando tutti gli attori sono in scena e risuonano i nomi dei paesi e delle fughe dall'Iraq, dall'Albania, dal Libano, dall'Algeria, dalla Bosnia, e quando la parola "gommonone" si mischia alle parole quotidiane, come un sinonimo e un fantasma di sete, morte, conquista e tradimento - l'intreccio semplice e sapiente dello spettacolo diventa evidente. L'indignazione non si spreca in superficie. Tagliente e severa, ha guidato la mano che intesse la tela, si materializza nella mente degli spettatori, nel groppo e nella collera che ci prende alla gola, mentre la tessitura delle azioni esibisce un far finta di niente, spesso allegra, beffarda, a volte melanconica come se rappresentasse casi di vita normale. Questo "come se" è la chiave di volta della drammaturgia e della regia di César Brie: eccola qui l'emigrazione d'oggi, a casa vostra, un mondo alla rovescia di cui sapete poco o niente, ma un mondo fatto di persone "rannicchiate dietro la definizione di emigrante", un mondo analogo al vostro che vi tenete caro, con la sua organizzazione, i suoi soprusi, gli imbrogli, i successi, i quiproquo, i suoi poteri e i suoi mestieri. Niente sentimentalismi morali sulla prostituzione, per esempio. La normale ferocia degli affari sono affari. Uno specchio. E questo specchio non è mica il teatro. È la società degli extra che

⁶¹

Con Isadora Angelini, Andrea Bettaglio, Serena Cazzola, Deborah Ferrari, Raffaella Tiziana Giancipoli, Alessandro Lucignano, Robert Mc Neer, Guillaume Moreau, Donato Nubile, Luca Serrani; costumi di Giancarlo Gentilucci; Compagnia Teatro Setaccio.

ci circonda. Il teatro semmai serve a raschiar via l'illusione che sia anomalia e illegalità, mentre è normalissima legge d'una giungla un po' meno azzimata della nostra, di noi che stiamo in platea. Non ci difendiamo da un'invasione. E non siamo neppure umanitari. Applichiamo con diverse elasticità la legge del più forte - finché ci dura.

Se volessimo menare il can per l'aia, sarebbe facile mostrare la strategia brechtiana che sta alla base di questo spettacolo che del brechtismo non ha alcuna aria. È un coro potente, che sorprende in ogni momento, e scuote. Dal coro si stagliano alcune persone, poi tornano a riassorbirsi nell'insieme. Seguiamo la storie di certi personaggi e di certe famiglie, ma le seguiamo per squarci ricorrenti, le riconosciamo qua e là, nel flusso continuo dei fuoriusciti. Fatichiamo ad orientarci nella rida dei nomi, dei paesi e delle notizie, e intanto i grani di miglio, da un sacco all'altro, continuano imperterriti il loro fruscio. Passa una con l'ombrello, e il fruscio vi scroscia sopra col rumore d'un acquazzone. Una moglie riceve la lettera del marito disperso, e la lettera crepita sotto i chicchi che continuano a cadere. Piove, mentre fra i bagnanti in costume si aggirano in abiti pesanti gli spaesati dei gommoni. E laggiù il verboso e simpatico giovanotto "io ce la farò, vedrete", inguaribilmente ottimista (perché la vitalità è inguaribile), soccombe in mare. È la scena più realistica. Il mare è una vaschetta d'alluminio. L'acqua è vera. Gli viene gettata addosso a secchiate, mentre lui non si dà per vinto. Un'ondata dopo l'altra, soffoca e si riprende, sogna progetti, s'azzitta annegato.

Il capocomico importunato

Roma, Teatro Valle, gennaio 2005: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, regia di Carlo Cecchi⁶².

Lo spettacolo è andato in scena nell'ottobre del 2003. Arriva a Roma all'inizio del 2005. Basta questo a dire che ha successo. Continuerà a girare, per bravura ed allegria, nelle sue intermittenti tournées.

Ci chiedevamo di dove venisse, quell'allegria, e come mai si rafforzasse mano a mano che lo spettacolo avanzava. Dipendeva dal fatto che non era la messinscena d'un classico, ma teatro in piena regola, senza scolastica solennità. Un capolavoro, ma rustico, che all'inizio pare la storia d'un capocomico importunato da alcuni sedicenti "personaggi", in una compagnia all'antica, abituata ad allestire drammi, tragedie e vecchie farse. Solo che la farsa dei sedicenti personaggi evolve in direzione impensata, lo scherzo persiste e innesca idee, finché Pirandello deflagra. È una strategia di base che in genere si perde, quando *Sei personaggi* cala in palcoscenico dall'alto del suo olimpo scolastico-teatrale. Carlo Cecchi la riattiva. Il teatro cessa d'essere noioso.

Coloro che stavano in palcoscenico sembravano ignorarlo, che si trattasse d'un testo massimo. Tutti tranne uno, perché Cecchi, che recitava il Direttore-Capocomico, lo sapeva talmente bene da mostrarsene stufo. Fumacchiava tutto il tempo il suo toscano, spandendone la fragranza su pubblico e colleghi. Erano proprio i giorni in cui faceva chiasso l'antifumo del prof. ministro Sirchia. Il sigaro del Capocomico è prescritto dalla didascalia dell'autore, ma ora pareva un'improvvisata facezia. Sarà un po' banale confessarlo, ma aggiungeva buonumore il fatto che lassù in palcoscenico non se ne sapeva niente. Facezie, buonumore, atmosfera farsante non erano digressioni. Erano il rinculo della tragedia. *Sei personaggi*, effettivamente, è una tragedia che prende continuamente lo slancio per manifestarsi un attimo e subito tornare a inabissarsi. Una tragedia che non serve. Ma che c'è. E così, le apparenti digressioni di Cecchi, i suoi sberleffi, il suo applicarsi a cancellare ogni traccia altisonante o solenne, la sua pertinacia nel non farsi succubo dell'autore, si rivelavano interpretazione sapiente.

Il Direttore-Capocomico, il regista, andava dunque in giro riaccendendo continuamente il suo toscano di problematica combustione: l'interessava assai più dei problemi filosofanti che il Padre (Paolo Graziosi) esponeva come un provincialissimo dilettante di filosofia (infatti hanno reso a lungo Pirandello un articolo di consumo per banchi di scuola, tesine e saggi concorsuali). Ma *Sei personaggi* non lo è l'opera pensosa che poi è diventata. Tant'è che all'inizio spara i mortaretti delle più elementari attrazioni teatrali, quelle delle farse, del Varietà, della cronaca degli equivoci a fosche tinte. Una dopo l'altra, senza lasciare il tempo di respirare: il teatro-nel-teatro (che funziona sempre); un arzigogolo umoristico e surreale (alcuni Personaggi se ne vanno in giro come se fossero persone); un numero erotico (la signorina in lutto sgambetta e canta come una soubrette); un malinconico paesano drammatico e pruriginoso: quel tale che senza sospettarlo finisce fra i clienti della propria figlia(stra) prostituita.

Questa partenza dalle zone del teatro elementare Cecchi riesce a trasformarla in spasso, un espandersi gioioso e sorprendente dell'attenzione. Sicché pareva nuovo vedere gli intrusi importuni capitare lì umili, malmessi, per niente tragici, concentrati su di sé, ansiosi di tirar fuori una catena di

⁶² Con: Paolo Graziosi, Carlo Cecchi, Antonia Truppo, Sabina Vannucchi, Angelica Ippolito, Francesco Ferrieri, Cecilia Finetti, Riccardo Lupo, Alessandro Baldinotti, Paola Giorgi, Paolo Mannina, Rino Marino, Stefano Toson; scene e costumi di Titina Maselli; produzione Fondazione "Le città del teatro" – Teatro stabile delle Marche.

rancorosi pettegolezzi che obbligavano il Capocomico importunato a dividersi fra il suo daffare e la curiosità per dove andasse a parare quel garbuglio, antenato ruvido e potente dell'odierno depotenziato reality-show, il "recitar vivendo", come lo chiama Walter Siti. Questo dramma, che si crede di saperlo quasi a memoria, lo si vedeva insomma di sorpresa. Come se fosse la prima volta. In due parole: dal libro, si risvegliava in teatro.

L'allegria dello spettacolo subì alcune cadute, pezzi tirati via o quasi insolentemente sprecati, come la doppia scena-madre (prima i Personaggi, poi gli Attori) nel retrobottega di Madama Pace. Ma in compenso... No: ma proprio per questo si acui l'esperienza di quei momenti di dolore, di quelle piaghe rivelate di colpo su cui tutti – chi scrisse il testo, coloro che lo recitano, e noi che ricorderemo – su cui gettiamo l'occhio senza capire che cosa ci dicano. E come mai le riconosciamo.

La famosa Figliastro: anche lei, la vedevamo come se non fosse affatto famosa. Gli altri Personaggi sono definitivamente definiti, non strafanno, sono credibili: la Madre (Sabina Vannucchi) è bloccata nel lutto, Mater dolorosa senza piedistallo. Il Padre nuota ansioso nel mulinello dei suoi sofismi. Il Figlio (Francesco Ferrieri) a domanda risponde come in un esposto giudiziario, perché sta lì a forza. Madama Pace (Angelica Ippolito) è una grottesca, magistrale macchia di colore. Ma la Figliastro non ce l'ha ancora fatta a trasformarsi in una di quelle statue di famiglia-inferno. Sta ancora sbattendo contro le mura della sua prigione. Dovrebbe essere un'eroina sensuale e tenebrosa? Non è detto. È Antonia Truppo. Una ragazzetta che per fortuna è simpaticissima, altrimenti rischierebbe d'esser sguaiata. Il suo italiano si svincola a malapena dal dialetto campano. Sembra cresciuta nei cortili. Si vede che è una che sa sgobbare, ma che le piacerebbe scatenarsi in discoteca o giocare coi bambini. S'agita tutto il tempo stropicciandosi la gonnella, sempre sul punto di disfarsene, magari per sbaglio (Pirandello, per scrivere certe sue battute, si direbbe che se la fosse vista davanti proprio così, come la vediamo adesso noi). Due o tre volte se la solleva addirittura, la gonna, per mostrare l'apparato di guepière e body adatto al mestiere. Se l'è imparato, il mestiere. Ed è incavolata nera. Finché, due o tre volte, nello sforzo di farsi capire, affonda nel pozzo delle sue disavventure, le rivede con l'occhio della mente concentrata, e riemerge con una parola, un gesto, un tono che sbaragliano i contesti e fanno scoccare l'illusione d'essere di fronte a un dolore universale.

C'è una battuta, verso la fine di *Sei personaggi*, una battuta spezzata, che pare impossibile possa stare sulle labbra d'una ragazzetta cresciuta nei cortili in quel di Napoli. E che invece su quelle labbra ci sta benissimo. Si riferisce al Giovinetto, che "s'aggira come un'ombra per le stanze, nascondendosi dietro gli usci a meditare un proposito in cui si dissuga, signore, si dissuga tutto, crescendo soltanto negli occhi".

Parlano la Figliastro e il Capocomico. Nella goccia di questa battuta si rispecchia l'intera strategia di Pirandello in *Sei personaggi*, il loro volo continuamente interrotto. Anche questa battuta rischia di volare alto, con quel verbo raro "dissuga" e subito dopo l'immagine del giovinetto che "cresce soltanto negli occhi". Ed anche in questo caso, come nell'intero dramma, Pirandello "spezza", svela il meccanismo, in questo caso stilistico, per impedire che la scena, l'espressione potente, s'accampi da sola nell'attenzione degli spettatori:

Il capocomico – [...] a meditare un proposito in cui – come ha detto?

La Figliastro - Si dissuga, signore, si dissuga tutto!

Il capocomico – Non ho mai sentito codesta parola! E va bene: "crescendo soltanto negli occhi," è vero?

La Figliastro - Sissignore, eccolo lì!

Alcuni dizionari dicono che il raro “dissugare” e “dissugarsi” è letterario. Non lo è. Se si va a vedere, risulta che nel corpus della letteratura italiana raccolto ad esempio nella LIZ⁶³ è solo Pirandello ad usarlo, ed anche lui, in tutta la sua opera, una volta sola, nel brano appena citato. In realtà, “dissugarsi” appartiene piuttosto alla precisione della lingua di lavoro nei campi e negli orti (frutti che si *dissugano*, piante che *dissugano* la terra) e di conseguenza può trovare applicazione in campo sessuale (una donna che *dissuga* un uomo). Quella battuta che rischia d'apparire letteraria, connota, all'opposto, la fatica d'esprimere qualcosa che la Figliastra non sa come riferire. Nel tentativo di far capire quale sia la sua vita, la loro vita, si concentra e tira su “dissugarsi”, quel verbo raro, dal pozzo delle sue esperienze, cose che si dicono di gente in situazioni d'inarrestabile decadenza. Il Giovinetto, infatti, sta per suicidarsi. Sta lì e non parla mai, finché alla fine si tira un colpo di rivoltella alla testa. Cecchi ha mutato questa passività in un'inquietante presenza, affidandola al corpo magro ed al volto affilato di Cecilia Finetti. Ma a farlo vivo, subito prima che s'ammazzi, è quella battuta, che contiene un verbo rarissimo e un'immagine poderosa: cresce *solo* negli occhi quell'adolescente che la malasorte ha trasformato in spettatore senza nome in una famiglia-tortura.

Quando dice “si dissuga”, Antonia Truppo si concentra come una bambina, aggrota la fronte. Poi trova il modo di spiegare a se stessa quel che pensa. E spiega soprattutto la propria ansia di parlare di qualcosa che gli altri non sanno capire.

Ottiene questo, l'Antonia Truppo, partendo da molto lontano. E ci smuove dal saputo. Ci commuove. C'è da sperare che abbia spalle e buon senso sufficienti per sopportare il successo di questo spettacolo. Ha una sorella minore che l'aspetta da qualche parte, un'altra ragazzetta, inventata da Elsa Morante in *Serata a Colono*.

Osservando Carlo Cecchi al lavoro, Cesare Garboli conìò, diversi anni fa, la formula dell'attore-capo: non colui che comanda, ma che sta fra i suoi compagni come un sodale e insieme uno straniero, che inietta con le sue azioni, scompigliando le carte, l'inquietudine e la maliziosa megalomania del poeta fra le maglie del sapere comico. Ci furono tempi in cui il sapere dei comici poteva soffocare il disordine della poesia. Che oggi è invece soffocata dalla più o meno esplicita solennità del teatro. Carlo Cecchi sono anni che sembra capriccioso, uno che ama far ridere a stramesci, un menimpipo di genio. E invece sono anni che lotta testardamente contro la morte scenica. È la solennità che l'importuna. Va a cercare i luoghi dove solitamente impera, per prenderla a calci.

⁶³ LIZ – *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-rom dei testi della letteratura italiana a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, quarta edizione, Zanichelli 2001. Raccoglie 1000 testi dalle origini al primo Novecento.

Il sogno di un teatro disgustato dai fasti.

Mi è stato chiesto un parere sul nuovo Teatro di Roma, che nel 1999-2000 è diretto da Mario Martone. Questo teatro fa molto parlare di sé. Non ho lo spazio per dilungarmi in quell'esercizio retorico d'un colpo al cerchio un colpo alla botte che pare dia ai lettori l'effetto di imparzialità, e quindi per essere imparziale debbo tenermi a ciò che a me pare essenziale. L'essenziale è che al Teatro di Roma sta succedendo qualcosa di strano e perciò d'arrischiato: il prevalere del buon senso.

Non si vendono quasi più abbonamenti, ma tessere che permettono di acquistare, secondo diverse pezzature, un numero prestabilito di biglietti fortemente scontati, che non impongono scelte obbligate. Sono andate a ruba. Si ottengono prezzi molto contenuti e contemporaneamente gli incassi aumentano.

Non ci sono più programmi di sala per i singoli spettacoli, ma una seria rivista bimestrale di cultura («La porta aperta», poco meno di 150 pagine, 12.000 lire, a maggio è già uscito il quinto numero) che comprime in poco spazio tutte le informazioni necessarie, e per il resto usa bene la propria carta, alterna interviste e documenti, costruisce attorno al cartellone un contesto in cui la città, i quartieri, frammenti del passato restituiscono il senso di una continuità basata sulla concretezza dei luoghi e delle persone. La rivista grava sul bilancio meno dell'insieme dei programmi di sala, e in compenso sostituisce la normale eleganza di propaganda con un po' di buona qualità.

Nella programmazione non si fanno «scambi» (è un'infrazione grave rispetto agli usi correnti), cioè non vengono ospitate le produzioni di altri teatri affinché garantiscano in cambio una tournée alle produzioni del Teatro di Roma.

L'istituzione teatrale viene messa al servizio di solide e preesistenti relazioni di lavoro, dando per scontato che non sono le produzioni dei singoli spettacoli, ma la continuità d'esperienza e di ricerca delle personalità e delle aggregazioni artistiche a costituire il fondamento dell'arte e della cultura della scena.

Analizzando il cartellone si scopre che i diversi spettacoli e le differenti iniziative non hanno in comune una tendenza di genere o di stile, ma il fatto d'essere frutto di esperienze artistiche, alcune celeberrime, altre meno note, nazionali o internazionali, tutte caratterizzate dall'indipendenza rispetto ai sistemi teatrali d'appartenenza. Esperienze, cioè, che han saputo crearsi un mondo, guadagnandosi il diritto all'esistenza per forza propria, attraverso un modo personale di legarsi agli spettatori.

Alcuni spettacoli sono piaciuti a tutti o quasi. Altri hanno diviso il pubblico e le opinioni. Alcuni possono essere registrati dalle cronache come successi, altri come insuccessi. Ma gli insuccessi sono organici alla cultura teatrale, alla sua vita ed alla sua continuità. Si può persino affermare che essa è sempre dipesa anche dal buon uso degli insuccessi. Il problema centrale, infatti, non sta nelle polemiche dei gusti, ma nella sotterranea lotta fra il teatro che tenta di resistere e persistere e il teatro asservito alla sua condizione effimera. Oggi, in particolare, non si può far finta di non sapere che convivono, in Italia, due ecosistemi teatrali: quello di coloro che accedono alle sovvenzioni per riuscire a fare il proprio teatro; e quello di coloro che invece fanno teatro per accedere alle proprie sovvenzioni. Sembra un gioco di parole, e invece definisce il sottotesto sordo delle concorrenze teatrali. Per questo sottolineo «buon senso», perché nella cerchia dei teatri, forse più che altrove, il buon senso si oppone al senso comune, procura nemici, rischia di smascherare l'impalcatura di simulazioni che nasconde il vuoto culturale sovvenzionato.

Gli spettatori di questa prima stagione del nuovo Teatro di Roma si rendono conto che in realtà essa non propone solo spettacoli che possono piacere o non piacere, ma un modo di pensare i

mutamenti e le potenzialità del teatro. Anche fisicamente il Teatro Argentina, con il suo rosso e il suo oro, viene messo in azione. Nel *Tartufo* di Molière, regia di Toni Servillo, per esempio, attori e spettatori stanno chiusi in palcoscenico, e la grande sala con i palchi e i lampadari funziona, nella scena finale, da sfondo regale e vuoto. Nell'*Edipo Re*, regia di Mario Martone, la platea è occupata dal bivacco d'un coro extracomunitario, gli spettatori si affacciano dalle gallerie dei palchi e i grandi e solenni vuoti del palcoscenico sono la reggia di Tebe. Non è la prima volta che il teatro Argentina viene usato in maniera anticonvenzionale, sfruttando le sue molteplici potenzialità. Così come non è la prima volta che un teatro stabile apre nuovi spazi in zone della città lontane dalla sua sede istituzionale. Ma ora accade che vengano erosi i confini di genere e gerarchia, fra spettacoli sperimentali e spettacoli «tradizionali», fra spazi centrali e decentrati. All'Argentina vanno, per esempio, la Raffaello Sanzio, Giorgio Barberio Corsetti, Carmelo Bene, Marco Baliani, Pina Bausch, Eimuntas Nekrosius, l'*Amore delle tre melarance* del «Laboratorio teatrale integrato Piero Gabrielli», nel quale lavorano ragazzi «normali» e ragazzi portatori di handicap. Intanto, nel vasto terreno del «teatro India» (zona del gasometro, ai bordi del Tevere, vicino alla Stazione Ostiense, magazzini che appartennero un tempo alla Mira Lanza, velocemente acquisiti dal Comune, velocemente adattati ad accogliere il teatro) c'è Shakespeare e Marivaux; vi lavorano Carlo Cecchi, Peter Sellars, Marco Bellocchio, Claudio Morganti. Ed è stato abitato, per più di un mese, dalla fine d'aprile a tutto maggio, dall'Odin Teatret, con l'intera rosa dei suoi spettacoli, i seminari e le dimostrazioni di lavoro, i baratti culturali con le associazioni del luogo. L'Odin è stato lo strumento per trasformare il Teatro India in un villaggio del teatro, con sale piene dalla mattina alla sera, gremite da un pubblico internazionale e di quartiere.

Non intendo ricapitolare l'intera attività del Teatro di Roma, desidero solo mostrare come esso realizzi concretamente l'idea di una civiltà teatrale che reagisce con la forza del suo artigianato alle solennità della cultura celebrata.

Poiché funziona, immagino che avrà vita dura. Si dice che le istituzioni finiscono per fagocitare l'indipendenza. Ma è pur vero che un'istituzione teatrale, per importante che sia, resta comunque defilata rispetto alle grandi manovre di potere. Non è il carattere istituzionale delle istituzioni teatrali, mi pare, a rendere difficile le avventure del buon senso. Semmai le fa pericolanti, per chi vi lavori con la voglia di spingerle oltre i propri limiti, il fatto d'essere facilmente appetibili, conquistabili con colpi di mano la cui risonanza è tutto sommato fiavole. Non le minaccia la prepotenza, ma l'indifferenza dei responsabili della cosiddetta politica culturale, e quindi la facilità con cui ad essi conviene farsi influenzare da quei clienti spesso artisticamente disastriati, indifendibili ma non indifesi, che diventano forti proprio a causa di ciò che li fa deboli: la loro pugnace presenza fra i funzionari e gli uffici stampa invece che fra gli spettatori.

Martone e i suoi collaboratori credo si stiano facendo molti nemici. La loro prima stagione è ancora in corso ed hanno già raggiunto alcuni dei più importanti obiettivi sbandierati sempre dai teatri stabili e quasi mai concretizzati: rinnovamento del pubblico; aumento degli spettatori e degli incassi; contenimento dei prezzi; presenza e diffusione sul territorio; apertura di nuovi spazi. Questi obiettivi, il nuovo Teatro di Roma, più che raggiungerli, li attraversa, puntando a qualcosa d'altro. Non sono fine a se stessi. Aldilà si intravede il sogno d'un teatro disgustato dai fasti, capace di tenere i piedi per terra, per spaziare con lo sguardo. Un teatro non «civico», semplicemente civile. Non so se lo lasceranno durare⁶⁴.

⁶⁴ Non l'han lasciato, ovviamente. Era facile profezia. La storia delle bugie sfacciate sugli ammanchi che erano invece guadagni, sul piccolo cinismo dei politici paguri messi a comandare un teatro di cui non capiscono nulla, incapaci di nutrir passione per qualcosa che non sia il proprio grigio tornaconto, della noncuranza con cui s'è liquidato un teatro di valore come se il problema degli equilibri politici fra i partiti che governavano Regione, Provincia e Comune fosse una cosa più seria e concreta, è stata benissimo raccontata. Basta dire, per capirne la pochezza, che l'esperienza di Martone al Teatro di Roma aveva un gravissimo difetto di fondo: funzionava. E per il fatto stesso di funzionare, d'esser basata sul buon senso e la pulizia, scopercchiava l'ipocrisia culturale ed il millantato credito del teatro solenne e clientelare.

Cena, strada e vecchiaia

A cena

Due compagnie teatrali vanno a cena dopo la prima del loro spettacolo, nella stessa città, la stessa notte, in due luoghi diversi. Una delle due ha lavorato in un teatro piccolo e malandato nei Quartieri Spagnoli di Napoli. Ha messo in scena *I sette contro Tebe* di Eschilo, in abiti quotidiani, simili a quelli che siamo abituati a vedere nei telegiornali, quando ci sono le notizie dei conflitti etnici. Hanno lavorato con prove fatte di esercizi ed improvvisazioni. Il testo è stato per loro un mondo dentro cui viaggiare in prima persona, in cui prendere posizione. L'hanno interrogato, tradotto, fatto proprio. Ora cenano sparpagliati e fraterni su quattro grandi terrazzi a casa della compagna più ricca, l'attrice più nota, che ha avuto il coraggio di partecipare ad un'impresa per lei avventurosa. Lo spettacolo è stato composto a Napoli per portarlo a Sarajevo, nella città assediata e bombardata. L'altra compagnia è invece in un ristorante sul mare, dopo aver messo in scena con successo *La bisbetica domata* al Teatro Stabile della città.

Benché a Napoli un Teatro Stabile non ci sia, ne finge la presenza il film *Teatro di guerra* di Mario Martone (1998, con Andrea Renzi, Anna Bonaiuto, Iaia Forte, Roberto De Francesco, Marco Baliani, Toni Servillo). A tutta prima si direbbe che le due cene, che sono il finale del film, vogliono mettere a confronto ed a contrasto due modi di far teatro o di stare al mondo. Da una parte, gente che fa teatro quasi senza una lira ed usa il suo lavoro di ricerca come un mezzo per esplorare la realtà che li circonda e insieme per prenderne le distanze. Dall'altra parte, al ristorante sul mare, mentre la notte sta per finire, arrivano i giornali con gli articoli dei critici (è la finzione del film. Nella realtà, ormai da molto tempo le recensioni non escono più sui giornali la mattina dopo la prima, quando pure escono). Gli articoli sono molto positivi. Lo spettacolo era stato solenne e di routine (ma con una Caterina vitale). Né il regista né i suoi attori sono davvero affezionati allo spettacolo che hanno fatto, ma solo al suo successo. Questa gente, nell'insieme, non usa le sovvenzioni per fare il *proprio* teatro, ma fa teatro solo per prendersi i propri finanziamenti. È un teatro non stupido, ma come senza onore.

Ben presto ci si accorge che le due cene messe a contrasto sono in realtà intessute in maniera assai più raffinata. La demarcazione è corretta da mille sfumature, le persone che appartengono ai due ambienti sono spesso in relazione fra di loro, alcune trasbordano dall'uno all'altro con facilità e senza infingimenti. La cena degli attori «poveri», inoltre, ha caratteri aristocratici. Non aristocrazia del denaro, ma della cultura e dello spirito. Gli attori del teatro ricco appaiono invece borghesucci in festa nel loro ristorante costoso.

È soprattutto lo stile a mettere in dubbio l'opposizione fra le due scene finali. La cena al ristorante è girata al limite dello stile satirico, ma si capisce che basterebbero pochi tocchi per renderla quasi tragica alla maniera di Beckett più che di Cechov: un vuoto pieno di parole, sull'orlo del terremoto. E reciprocamente, ci vorrebbe davvero molto poco per trasformare in una risata autoironica la cena degli attori provenienti dal piccolo e malandato teatro. Tutto il senso della loro impresa era portare lo spettacolo di guerra a Sarajevo. Invece tutto finisce qui, sui vasti terrazzi napoletani, nella primavera metropolitana.

È un carattere ricorrente delle storie ambientate nei paesi del teatro: il confine fra la presa in giro e la seria partecipazione è labile. Il *Romanzo teatrale* di Bulgakov può esser letto (ripeteva

spesso Grotowski) come uno delle comprensioni più approfondite dell'ambiente teatrale creato da Stanislavskij. E specularmente l'intenso *Stanislavskij alle prove* di Toporkov, con piccole sviste, potrebbe esser letto come *alter ego* del satirico romanzo di Bulgakov.

Nell'una e nell'altra cena, nell'una e nell'altra scena, al ristorante e sui terrazzi, si avverte il senso delle armi, dei massacri circostanti, il rischio del degrado della natura e della comunità civile. L'ultima battuta del film è per uno che vuol trovar casa a Napoli, purché sia una casa sul mare: «E che problema c'è? Qua di mare ce ne sta quanto ne vuoi». Come se niente fosse, e il mare non stesse morendo.

Sono numerose le cene degli attori dopo lo spettacolo rappresentate nei romanzi e nei film. Hanno il carattere d'un *topos*. Molto spesso - a partire dalla cena dopo *Amleto*, nel capitolo XI del V libro del *Meister* di Goethe - segnano una soglia fra due regni.

Alla soglia fra la fine dello spettacolo e i saluti degli attori, c'era - alla fine del *Mahabharata* di Peter Brook e Jean-Claude Carrière (lo spettacolo teatrale del 1985, non il film) - una piccola cena, o piuttosto un tè con biscottini. C'erano state scene di guerra, al principio eroiche, leggendarie. Poi sempre più feroci. Infine di sgradevole macelleria. Ultime battute. Pausa. E gli attori rientrano in scena, freschi, dopo 8 ore di spettacolo, lavati, ben pettinati, con vesti indiane non più infangate. Per ore ed ore abbiamo visto personaggi in conflitto. Ora c'è solo un gruppo di compagni gentili. Anche i massacri, la Storia, la lotta fra Bene e Male, fra Vita e Distruzione - opposti principi che s'erano inquinati a vicenda - ora sono distinzioni che volano via come illusioni. La cena è il correlativo oggettivo d'un aldilà.

Ne ricordo un'altra, anni prima, una sera di primavera del 1978, in un patio d'un quartiere polveroso di Lima, in una casa dove un gruppo di attori europei e alcuni loro compagni di viaggio vivevano un po' accalcati, 4 o 5 per stanza. Stavano cenando, dopo aver rappresentato uno spettacolo durissimo sulla distruzione del diverso e delle culture. Un tipo poneva domande al regista-drammaturgo. Gli chiedeva quale fosse - secondo lui - il significato del finale dello spettacolo. Sosteneva che il regista-drammaturgo stesso si interrogava sul senso assunto dal proprio spettacolo non diversamente da uno spettatore. Ebbe in risposta una domanda: «Dipende da quand'è che secondo te lo spettacolo finisce». «Quando gli attori se ne sono andati, si sentono ancora le loro voci a distanza. È come se fuori lo spettacolo continuasse». «Sì, ma noi poi veniamo qui, ci ritroviamo in questa casa, mangiamo assieme. Il simulacro della violenza e dei massacri sta tutta nelle scene precedenti. Ora chiacchieriamo stanchi e rilassati. Per me il finale è questo». Lo spettacolo era *Come! And the day will be ours* dell'Odin Teatret (il tipo che poneva domande ero io).

Le due cene che concludono *Teatro di guerra* mostrano ambedue un modo di far fronte allo sgomento, sull'orlo della distruzione. Il piccolo gioco di parole che si nasconde nel titolo è in realtà un nodo di pensiero, il teatro di guerra non è «il teatro della guerra», ne è anzi la distanza. La sola vera differenza, fra coloro che cenano laggiù al ristorante e coloro che cenano in alto sui terrazzi, è che alla fine i primi si sentono sazi, e gli altri no.

Sulla strada

Nel 1933, l'anno dopo la morte di Ziegfeld, venne prodotto un film che aveva per titolo il nome della 42nd Street di New York. Nel primo anno del XX secolo, nella 42^a Strada vennero eretti i teatri «Victor» e «Republic» (poi «Victory»); tre anni dopo vi sorse il «New Amsterdam», che diverrà, nel '14, la sede del più imponente teatro di rivista del mondo, le «Follies» di Florenz Ziegfeld. L'efficacia del film *42nd Street* (regia di Lloyd Bacon, interpreti: Warner Baxter, Dick Powell, Ruby Keeler, Ginger Rogers) deriva dal raccontare le vicende d'un'impresa di spettacolo con i modi ed i ritmi d'un film di guerra o d'una storia di gangster, dove la ricerca di capitali d'investimento, la musica, i testi, le maestranze, le folle di ballerine e di cantanti sono armi e truppe per la conquista d'un territorio: il pubblico come massa.

Passano sessant'anni e un nuovo film ci mostra la stessa 42^a Strada, la stessa inquadratura iniziale con l'insegna della via (dal bianco e nero siamo intanto passati al colore). Fra i passanti, le

riprese isolano un piccolo gruppo di persone che si recano ancora ad un appuntamento al «New Amsterdam Theatre», che ora, però, è vuoto e in rovina. Alcune di quelle persone - scopriamo - sono degli attori con il loro regista, gli altri sono spettatori personalmente invitati. Tutti insieme non superano di molto la decina. Il regista André Gregory dirige una prova di *Zio Vanja* di Cechov. Ma l'intimità della prova è già lo spettacolo: a fare la differenza è la presenza o meno degli spettatori. Il piccolo gruppo degli attori e dei loro spettatori si sposta qua e là nella caverna del teatro in disuso, dove il dramma viene recitato senza messinscena scenografica, senza giochi di luce, in abiti quotidiani, senza ribalta. E soprattutto senza che sia possibile discernere il punto preciso in cui la conversazione fra le persone convenute trapassa nel dialogo dei personaggi cecoviani. Il film è di Louis Malle. Prende a soggetto lo spettacolo *in progress* di André Gregory sul dramma di Cechov (*Vanya on 42nd Street*, 1994, regia di Louis Malle, sceneggiatura di David Mamet, interpreti: Wallace Shawn, Julianne Moore, Brooke Smith, André Gregory). È un film sulla strada di un altro film, ed ha il teatro per soggetto. I riferimenti all'opera di Lloyd Bacon sono espliciti e significativi: nella stessa via dei teatri, nello stesso edificio teatrale, alla sontuosità si è sostituita la semplicità; alla folla si sono sostituiti i piccoli numeri; alla grande truppa, il gruppo ristrettissimo; alla massa di pubblico, i pochi spettatori-testimoni. Il grande edificio non è più il territorio di un tumultuoso guerreggiare di personalità rivali e imprenditori arditi, è una tana in cui ritagliarsi un'isola nel cuore della metropoli. Ma non vi sono segni che facciano pensare ad un impoverimento. Vi è piuttosto il nitore d'una dimessa eleganza, il senso inconfessato di un'intensificazione della gioia e del valore. Il lavoro teatrale non ha più l'intensità, la fatica, il cinismo, l'allegria e vitale violenza della rivalità e della guerra di conquista. Al loro posto, vi è il disincanto d'una sorta di sacralità irreligiosa, fondata sulla precisione professionale e sulle motivazioni personali. Persino il rustico lusso d'un'aristocrazia culturale. È ancora lotta per la conquista d'un territorio, ma il territorio è sottile, coincide con le relazioni fra alcuni esseri umani. Le traiettorie degli attori e dei loro spettatori si presentano strettamente intrecciate.

La vecchiaia

Alcune sequenze cinematografiche mostrano degli attori e delle attrici che da vecchi osservano la loro immagine giovane sullo schermo, in essa si specchiano, si rimpiangono, si esaltano o si compatiscono. Accade, ad esempio, ad Anita Ekberg e Marcello Mastroianni in *Intervista* di Federico Fellini (1987), quando rivedono la loro presenza trionfante nella «fontana della giovinezza» de *La dolce vita* (1960). Era accaduto a Gloria Swanson in *Sunset Boulevard* di Billy Wilder (1950), e - qualche anno dopo - all'anziana bellezza del muto Elena Makovska ne *La valigia dei sogni* di Luigi Comencini (1953). Giustapposte sullo schermo, la giovinezza e la vecchiaia d'una stessa persona trasformano il carattere impietoso del confronto in una riflessione ulteriore; diventano un emblema potente dell'«io» come illusione, segmento od incanto.

Per l'attore «al vivo», invece, invecchiare ha per secoli voluto dire non solo passare dall'una all'altra fase della carriera, ma far perdurare la giovinezza nella vecchiaia, individuare l'elemento permanente nel fluire di un'arte effimera, mantenere viva ed intatta una forma incorporata malgrado il corpo, il suo degrado, il trucco ed il mutare della apparenze.

Altrettanto patetici e grotteschi, nella loro superficie, dei potenti emblemi cinematografici della giovinezza vista dalla vecchiaia, troviamo, in campo teatrale, gli aneddoti dell'attore sessantenne che interpretava Romeo, della vecchia attrice che presentava in scena il personaggio d'una quindicenne. Rischiano, oggi, di far solo sorridere o d'apparire il frutto di distorsioni mentali, casi clinici di gente che non sa e non vuole invecchiare. Si perde cioè il senso di quanto sia stato importante, per la cultura degli attori, il problema della permanenza dell'arte nel mutare dell'età. Per l'attore «al vivo», anzi, qui stava la quintessenza, come raffinamento, riduzione all'essenziale, approfondimento, miniaturizzazione, sublimazione di partiture sceniche ed interpretazioni ripetute per anni.

Così pensava, per fare un solo esempio, Sören Kierkegaard, prendendo spunto dalla grande attrice danese Johanne Luise Heiberg che nel 1847 tornava ad interpretare l'adolescente Giulietta shakespeariana. Così penserà Stanislavskij spettatore del vecchio Ernesto Rossi nella parte del giovane Romeo. Si capisce perché, aldilà del rischio d'un ridicolo di superficie, qui si condensasse un'essenza dell'arte. Invecchiarono in questo modo, in palcoscenico, Tommaso Salvini e Sarah Bernhardt; la Berma di Proust ed Eleonora Duse; Maria Callas e Rudolf Nureiev, Eduardo De Filippo e John Gielgud. Nei teatri classici asiatici, lo stesso tema si pone con forza ancora maggiore, tant'è che Zeami l'aveva indicato come il problema dei problemi per l'arte dell'attore.

Per l'attore di teatro, il personaggio della gioventù perdura non davanti ai suoi occhi, ma nel suo corpo. Può essere non un'opera compiuta, ma una via da ri-percorrere, fatta di insidie e di sfide.

Davanti ad un attore

D'improvviso apparve alla ribalta d'una conferenza stampa, nel gennaio del 1990, uno dei più vecchi e famosi attori italiani, Salvo Randone. Qualche tempo prima, Roberto De Monticelli, critico teatrale del "Corriere della Sera", aveva scritto commosso d'aver saputo quasi per caso d'un'imminente recita provinciale di Randone come protagonista dell'*Enrico IV* di Pirandello, una delle sue più grandi interpretazioni. Raccontava d'aver preso l'aereo da Milano e d'essersi precipitato in quel teatrino lontano per godere dell'arte vigorosa del vecchissimo attore, e rimproverava il sistema teatrale italiano d'essersi permesso di dimenticarlo. Ora, l'attore ottantaquattrenne compariva in tutto il peso della sua vecchiaia, con lo sfacelo di un volto decrepito e quasi irriconoscibile. Diceva d'essere stanco, di non farcela più a recitare. Aggiungeva alcune parole strazianti:

Sono costretto ancora a salire sul palcoscenico, portato a braccia fin sulla scena, quasi come fossi un Pulcinella.

Ho perduto il mio passo, ho perduto la mia lucidità.

Erano davvero parole strazianti? O non piuttosto semplici dati tecnici, in una lingua di lavoro divenuta incomprensibile?

Poi spiegava d'essere obbligato a calcare le scene per poter sopravvivere e pagare le cure di cui aveva bisogno la moglie ex-attrice. Salvo Randone morirà nel marzo dell'anno dopo, fra lacrime di cocodrillo.

Mi torna in mente quest'episodio, davanti al libro di Paolo Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Verona, Cierre Edizioni, 2003, pp. 215. Per i pochi cui dice ancora qualcosa, il nome di Baseggio sembra un po' ammuffito. Sono gli scherzi di quell'antimemoria che è il ricordo.

Cesco Baseggio (1897-1972) aveva ventinove anni quando interpretò il vecchio *Shylock* (dal *Mercante di Venezia* di Shakespeare), tradotto in lingua veneta e aggiustato a protagonista assoluto, secondo un uso dei grandi attori-creatori ottocenteschi. Baseggio continuò a recitarlo dal 1927 fino agli anni Cinquanta del Novecento. Era un copione che praticamente l'attore s'era adattato da sé; un grande personaggio d'avarico interpretato da un attore afflitto dal vizio del gioco e dalla prodigalità. Come i pittori, anche gli attori protagonisti pensavano all'autoritratto come ad uno dei generi della loro arte. E gli attori più intelligenti non dimenticavano che per essere credibile l'autoritratto ha da rovesciarsi, invertirsi, va fatto allo specchio, con la destra al posto della sinistra. Va fatto a viceversa.

Paolo Puppa guarda Baseggio "a viceversa" nello specchio dei documenti che di lui rimangono. Non ne lamenta la pochezza. Usa la pochezza come specchio, appunto, e ci dà dell'attore un'immagine innanzi tutto rovesciata. Il libro fa parte d'una collana di "Profili novecenteschi" diretta da Mario Isnenghi, dedicata a "vite cominciate fra Otto e Novecento", protagonisti della storia e della cultura veneta "fra due guerre mondiali, monarchia e repubblica, fascismo e antifascismo, tradizione e modernizzazione". Su questo sfondo, il ritratto d'attore composto da Paolo Puppa è un giusto tassello, ma anche un'allegoria: la vecchiaia come via al protagonismo. Per gli attori del teatro veneto diventare primattori voleva dire, in piena giovinezza anagrafica, conquistare i ruoli della vecchiaia scenica, l'età apparente che permetteva d'esser

modernamente Pantalone, o uno dei suoi lontani discendenti, fino ai protagonisti crepuscolari di Giacinto Gallina e Renato Simoni.

Chi ha l'età per aver visto Cesco Baseggio recitare dal vivo fatica in genere a rammentarsi quanto fosse bravo a scatenare la risata. A distanza di tempo, prevale il ricordo all'ingrosso, la doppia faccia del suo repertorio: struggente, da un lato, fino al limitare della sdolcinatura; violentemente plebeo, dall'altro, fino ai limiti della volgarità. Il corpo principale di quel repertorio era Goldoni, ma agli estremi si trovavano di qua in un testo da poco: *Papa Sarto* (un Pio X scritto da Giuseppe Maffioli), che permetteva a Baseggio una creazione scenica di traboccante commozione, capace di riscuotere durature immagini d'una sorta di santità casalinga e sofferente; di là i capolavori cinquecenteschi del Ruzante, che Baseggio contribuì a riportare in auge senza mire filologiche, interpretandoli con una durezza, una cattiveria, un senso del dramma che viveva nello scatto dall'abiezione alla ferocia.

La recitazione di Baseggio procedeva per curve lente e morbide, rotte da improvvisi morsi. I suoi protagonisti erano dilaganti, come una marea che occupava pian piano l'intero territorio del dramma e dello spettatore, o che entrava in scena con l'irruenza d'un'inondazione. In realtà non dialogava, ma usava gli interlocutori come ostacoli da accerchiare, vincere o sommergere. Mentre Gilberto Govi, per esempio, o Eduardo, oppure Randone, costruivano le proprie scene partendo dal seme della controcena, Baseggio era un attore attaccante (come Benassi, Musco o Peppino De Filippo). Nelle poche scene in cui non era protagonista, invertiva semplicemente il senso di marcia: si ritraeva; si costruiva un guscio, un carattere, vi si chiudeva dentro, e solo ogni tanto lasciava fuoriuscire dal cliché ben tornito il guizzo d'un po' di vita. Questo accadeva soprattutto nel cinema. Nel cinema non fu mai altro che un'utile figura di contorno (per esempio il servitore di *Kean* nel film di Gassman del 1956). Nel teatro, fu tra le icone dell'epoca. Il teatro veneto ha anche i caratteri d'un teatro nazionale, non fosse che per la presenza di Goldoni. Lungo qualche decennio, Baseggio fu visto come l'emblema del Goldoni all'antica. Oggi rappresenta semmai la recuperata memoria d'un'originalità diversa, rispetto ai ricordi delle novità di Visconti, Strehler e Squarzina: il Goldoni di Baseggio non scavava nella società ma nella famiglia-nido-di-vipere, fra echi di perversione e l'eterna lusinga della dolcezza. Era un Goldoni pascoliano, più che all'antica, se si intende Pascoli che cosa possa voler dire, come nello sguardo acceso e impietoso di Garboli. Era moderno? Certo che sì. Il teatro di regia non è la sola via alla modernità teatrale. Era moderno nel fraseggio attorico, non nella messinscena o nell'urto col testo.

Il libro di Paolo Pappa è un'inchiesta circostanziata e intelligente, ha in superficie uno stile indaffarato e affettuoso, come se l'autore fosse sempre sul punto di fare il ganascino all'interlocutore. Ma senza darlo troppo a vedere propone un metodo che ponga al centro la sostanza in cui l'attore, come soggetto storico, tutto sommato consiste: memoria in progress. A rovescio, dicevamo. Si apre con l'oggi, col Baseggio che si conserva registrato su pellicola o in televisione; contrappone alla piccola folla dei suoi personaggi minori, ma ancora visibili, l'altra folla dei protagonisti recitati a teatro, che non si vedono più ed erano la sua arte. Passa da questi ai personaggi-autoritratto, dove le fattezze dell'attore si sono in parte sedimentate nella scrittura, fra cento riscontri autobiografici possibili ed altrettante possibili traveggole. Subito dopo inserisce una sorta di limbo, un capitolo intitolato "Ciacole", dove si ascolta il coro delle testimonianze orali, incontri con la voce anziana di chi lo conobbe o lavorò con lui. Qui si fa apprezzare l'esperienza del Pappa non solo critico e studioso, ma scrittore e drammaturgo: lavora sulla sabbia dell'aneddotica e fa di essa un panorama significativo. Non pretende che la conversazione (o l'intervista) sia come una testimonianza di prima mano. La tratta per quel che è: un'onda di oblio dalla quale bisogna saper pescare i minuscoli relitti d'un mondo andato. Solo dopo aver attraversato le chiacchiere, ricostruisce la carriera dell'attore, ne fa storia, approda, come dice, ai "dati certi o quasi", mettendo fine alla navigazione fra ombre e sipari. Dopo di che spalanca la visuale, inserisce Baseggio nella storia del teatro veneto, lo profila in un contesto, sottolinea gli elementi di discontinuità. Il capitolo finale chiude il cerchio, utilizza la vecchiaia dell'attore e la salda con il punto di partenza: l'ultima comparsa in televisione,

la solitudine, i debiti e i funerali con il discorso in veneto di Mons. Capovilla, che forse per ingenuità, forse per furbo candore, sembra accennare alla chiacchierata propensione di Baseggio per i bambini, invoca il perdono d'iddio e suggerisce di metterlo là, l'attore, nella schiera dei piccoli, cui apparteneva. Sono episodi che diventano metafore per la forza del montaggio, come se, giunto alla fine dell'inchiesta, l'autore si trasformasse in un inviato speciale che si guarda intorno per farsi un'idea dei fatti e delle circostanze.

Il far storia d'un attore confina sempre con un *come se*: come se lo storico fosse uno spettatore dislocato nel tempo. Ma uno spettatore fatto come? Autore di quali sguardi?

C'è sempre il rischio della prevaricazione critica, l'agguato d'un sapere presunto, quasi che la distanza dal proprio soggetto, e il di lui forzato silenzio, permettessero di penetrare i retroscena di un'arte di cui in realtà conosciamo pochissimo. Paolo Puppa lo dice subito, quasi ad apertura di libro: "Quanto segue è scritto senza reticenze e sudditanze, ma come se avessi Cesco davanti a me e potesse ascoltarmi, non è un discorso alle sue spalle". Una frase così ben tornita da assomigliare ad una massima di deontologia professionale.

Facce e pagine di Erland Josephson

Il volto di Erland Josephson s'è talmente impresso nella nostra mente di spettatori, che in un primo tempo avevamo pensato di escludere le foto dell'autore dal suo libro. Temevamo che somigliasse ad una di quelle pubblicazioni che si reggono solo sulla fama dei film, mentre invece è un libro straordinario proprio per la sua autonomia, per l'efficacia della scrittura, per la qualità dello sguardo che tiene viva l'immaginazione senza bisogno di appoggi e immagini esterne.

Sto presetando il volume di Erland Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di Vanda Monaco Westerståhl, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 473.

Quando l'ho letto dattiloscritto, mi sono accorto con sorpresa che il volto dell'attore – quella sua faccia velata e luminosa incisa nella mia memoria - per tutto il tempo della lettura s'era come dileguata, sostituita dalla presenza del narratore. Mi sembrava addirittura che il libro avrebbe mantenuta intatta la propria vita e non avrebbe perso nulla della sua profonda superficie anche se a raccontarci in questo modo il paese del cinema e del teatro fosse stato un attore di basso rango, secondario o minimo, sconosciuto, capace però di vedere distinguere e scrivere nel modo in cui Erland Josephson vede distingue e scrive.

Quest'impressione ingenua (e sbagliata, come subito dirò) è però il primo passo verso una comprensione critica. Uno dei pregi delle pagine di Erland Josephson sta nel loro raccontarci un attore che si considera sempre *principiante*. Tale atteggiamento è insieme astuzia letteraria, coscienza del mestiere e qualità umana. Facile da teorizzare o da predicare, quest'atteggiamento è difficilissimo da praticare con costanza e coerenza, tanto che il lettore o l'osservatore lo senta naturale e vero. Quand'è così, coincide con l'etica dell'arte d'alto rango. La forza d'animo di considerare la propria arte sempre in stato nascente, di restare *debuttante* (ne hanno parlato Copeau e Grotowski, l'ha sempre detto e sottinteso Stanislavskij) non è cosa che riguardi i principianti, ma solo gli attori davvero compiuti. È un punto d'arrivo che si specchia continuamente nel punto di partenza. Tipico del semplice principiante è invece l'opposto: essere sul punto di partire e già specchiarsi - con fretta ed ansia d'inadeguatezza - in un fantasticato punto d'arrivo.

Nel caso di Erland Josephson l'arte del debuttante diventa anche pregio di scrittura. L'«io narrante» si riserva il diritto di tenersi sempre alla superficie del suo mondo, osservandone i vortici, le onde, le macchie e i luminelli con lo sguardo penetrante di chi sa che davvero la vita la si vive una volta sola, e che quindi è il suo *al di qua* che dev'essere svelato, se la si vuole trascendere.

Quasi con le stesse parole potremmo definire la quintessenza dell'arte dell'attore: la capacità di danzare contemporaneamente su una miriade di microscopiche superfici. Si afferma spesso che l'attore si serve del proprio corpo come d'uno strumento. Può darsi. Una cosa però è certa: che quando è un attore-creatore egli non rivela un corpo-strumento, ma un corpo-mistero. Mette in grande la mente ed il cuore - e trasforma quel puntolino che è l'uomo in un paese che non ci si stanca di esplorare. Il cosiddetto «corpo» diventa un *non plus ultra*. Niente di glorioso. Piuttosto, di sterminato.

È il lungo esercizio letterario ad aver nutrito l'arte sottile dell'attore Erland Josephson? O viceversa? In realtà, c'è un lavoro dell'artista su se stesso che è *come se* stesse prima di canalizzarsi verso l'una o l'altra forma d'espressione.

Ovviamente è solo un *come se*. Da un lato infatti è evidente che nessun lavoro «su di sé» è possibile senza l'attrito con materiali precisi, è evidente che prima di essi non c'è un bel niente che funzioni (non c'è «io» che tenga), che sono essi - i materiali - a fornire le tecniche e la via. Ma è altrettanto evidente che *a posteriori* si può risalire dall'operato artistico all'arte personale che da esso si sviluppa. La talea della tecnica e dei materiali si prolunga sotterraneamente e sviluppa delle radici. Queste, da quel punto in poi, si comportano *come se* fossero la fonte profonda di tecnica e materiali, anziché esserne i risultati. Possono così diventare la fonte anche di altre tecniche ed altre abilità.

Poiché Erland Josephson è un grande attore, e poiché d'altra parte conquista l'autonomia della propria scrittura, ci dà la gioia di vedere come un'arte personale si lanci in due diverse e indipendenti direzioni. Sarebbe quindi un peccato se il lettore frettoloso, sfogliando le *Memorie di un attore*, avesse l'impressione di trovarsi davanti ad un libro appeso solo alla giusta fama d'un grande attore di teatro e cinematografista, senza vederlo come il frutto di un'altra branca dell'arte, quella del testimone e dello spettatore.

Poi però Vanda Monaco ed io ci siamo detti che escludere ogni foto sarebbe stato troppo, quasi un gesto esibito. Ci siamo dati un limite: solo foto di teatro, lo Josephson che qui da noi, in Italia, è pochissimo familiare. Vediamo così un volto che spesso stentiamo a riconoscere e che ovviamente non può avere l'intensità che hanno i fotogrammi tratti dai primi piani cinematografici. Nelle foto di teatro il maquillage pesa. In compenso, il ventaglio dei tipi scenici si allarga: indubbiamente più superficiali, le foto di teatro ci raccontano però una versatilità che in quelle che vengono dai film si vede meno.

L'Erland Josephson attore di cinema resta nel complesso molto simile a se stesso, tanto che la sua apparenza e la sua persona - come avviene in genere nel cinematografista - coincidono con la funzione che una volta in teatro aveva il ruolo (nel senso di *emploi*).

Potremmo insistere a lungo sulle differenze essenziali che distinguono l'arte dell'attore teatrale da quella dell'attore cinematografico, anche quand'è la stessa persona a praticarle entrambe. Ma se c'è un attore che può far sembrare meno profondo il fossato questo è Erland Josephson. Anche perché il suo legame privilegiato con Ingmar Bergman segna sia l'uno che l'altro campo.

Si potrebbe dire, esagerando un po', che quando Théo Anghelopulos o Andrej Tarkovskij scelgono Erland Josephson per un loro film, o quando lo sceglie Peter Brook per uno spettacolo teatrale, ospitano una presenza di cui anche Bergman in qualche modo fa parte. Questo semplice dato di fatto sembra un'esagerazione perché richiede cautele e si presta a molti equivoci e incomprensioni non appena si cerca di tradurlo in concetti. Sembra che si parli di soggezione, d'un attore-strumento-del-regista, di un rapporto fra creatore e creatura, d'una schematica relazione del tipo «il braccio e la mente». Si tratta, in realtà, di simbiosi, non del diritto d'autore dell'una o dell'altra persona, ma di ciò che - a un certo livello del lavoro - *sta fra* l'una e l'altra, né dell'una né dell'altra.

Erland Josephson non è un attore *di* Ingmar Bergman. Sono stati per tutta la vita (fin dal tempo del liceo e del dilettantismo) compagni d'una partita a due che ha creato un intenso campo d'energia e nella quale hanno inventato un proprio teatro, che hanno sperimentato e continuano a sperimentare allo stato nascente. In questa dimensione, l'uso di «mio» e «tuo» è solo un tic linguistico ed un modo per non capire.

Il «nuovo teatro», in questo caso, non si manifesta in forme vistosamente rinnovate, in uno scarto grande rispetto agli usi correnti delle rappresentazioni colte, ma in una sorta di rinnovamento intimo, in una qualità che sta tutta nella sottigliezza dell'esibizione. E che quindi si trasforma in oreficeria delle relazioni fra i personaggi e fra i loro diversi «autori» (l'«attore», lo «scrittore», il «regista»...).

Una rete organica di relazioni è qualcosa d'assai diverso dall'organizzazione. Non si basa sulla divisione del lavoro, ma su una miriade di impulsi e contrimpulsi che lavora come una mente

collettiva. Anche per questo è una sciocchezza pensare che il teatro funzioni o possa funzionare come un'azienda o un'équipe. Le parole insegnano: è un *ensemble*. Il gruppo creativo che fa teatro o non è creativo affatto, oppure è assai più delicato, fertile e pericoloso di un'azienda, perché non è un'équipe, un «organico» o un'associazione, ma un assieme. L'azienda può dar luogo ad imbrogli e sfruttamento. Ma l'assieme, che diventa mente collettiva, può anche precipitare in un deleterio scatenarsi di contrapposte tirannidi, che a volte marchia come un'infezione gli individui che l'hanno sperimentato. Nei casi, invece, in cui riesce a perdurare nel tempo, in cui *vive*, vuol dire che ha sviluppato un equilibrio sottile di cui nessuno domina i meccanismi, mentre tutto funziona come se una mano nascosta, spesso paradossale, lo guidasse.

È di questo che parliamo, riferendoci alla simbiosi artistica di Erland Josephson e Ingmar Bergman. In termini antropologici (di un'antropologia dell'arte), la simbiosi funziona come una cultura. Benché materialmente implichi dimensioni ristrette, la sua complessità scava il terreno comune e viene percepita in maniera simile a come si percepisce ciò che ha alle spalle una lunga storia; funziona, di fatto, come una vasta e duttile tradizione teatrale. Vasta e duttile: tale cioè da offrire ad Erland Josephson un punto fermo dal quale capire i teatri, i cinematografi e i paesi a lui più estranei e più lontani.

E dunque il carattere straordinario di questo suo libro deriva non soltanto dalla sua eccellenza d'attore, dalle sue doti di scrittore, ma anche dalla qualità delle relazioni in cui vive la sua esperienza artistica.

In questa rete di relazioni vi è un terzo vertice: Strindberg, colui che ha liberato il teatro svedese – dice l'autore – dal destino dei toni sommessi.

Forse è per questo che Erland Josephson e Vanda Monaco hanno scelto per la copertina del libro la piazza del «Dramaten», il teatro che continua ad elaborare la tradizione di Strindberg, o meglio: che ha fatto di Strindberg una pietra di paragone. Strindberg, infatti, per chiunque faccia teatro è un classico ed un importante tassello del repertorio internazionale. Ma in Svezia, tramite l'ambiente del «Dramaten», diventa l'equivalente d'una tradizione.

Dietro un leggerissimo velo di finzione, Ingmar Bergman ed Erland Josephson hanno legato a Strindberg la loro simbiosi e l'hanno messa in scena in *Efter repetitionen*, atto unico e mediometraggio cinematografico («Dopo la prova», 1983). Un piccolo capolavoro, un autoritratto teatrale. A teatro gli autoritratti non hanno mai una faccia sola. I loro lineamenti consistono d'un intreccio di relazioni: fra individui diversi; fra il presente e il passato; fra il tempo che scorre in avanti e quello che torna ciclicamente su di sé, e insomma fra ciò che comunemente si distingue come i «vivi» e i «morti», oppure come «realtà» e «visione».

Efter repetitionen è un intreccio organico d'autobiografie, e perciò non si chiude nei limiti (e nell'illusoria realtà) dell'autobiografia. Diventa una grande meditazione su una delle essenze del teatro: questo luogo della «morte finta» (come diceva Leiris: finta, non falsa), una meditazione sui fantasmi. Si inoltra con passo sicuro in quel paesaggio su cui s'apriva l'ultima porta di *Fanny e Alexander*. Porta e paesaggio hanno un correlativo oggettivo di repertorio: il *Sogno* di Strindberg. Niente d'evanescente, un territorio solido, copione, mestiere e tavole di palcoscenico.

Nel saggio introduttivo di Vanda Monaco il lettore troverà la circostanziata spiegazione degli intrecci cui qui si accenna. Vi troverà altri intrecci. Vedrà che questo stesso libro è il risultato d'un incontro e ne rispecchia la qualità.

Da un lato è un'antologia d'autore, raccoglie e compone frammenti dell'intera produzione letteraria di Erland Josephson fino a farne un'opera ulteriore ed originale. Dall'altro, è l'intersezione fra il viaggio del grande attore e quello della ideatrice-curatrice del suo libro, randagia fra Napoli e Stoccolma, fra il mestiere letterario e quello d'attrice.

Da un lato del tavolino sta seduto Erland Josephson, dall'altro una donna più giovane, nella posizione di non sprovveduta allieva. È randagia, infatti, ma non inesperta. Quando Vanda Monaco

incontra Erland Josephson, il *suo* autore, non è una ragazza senza arte né parte. È una donna col coraggio necessario a lasciar cadere arte e parte e ricominciare daccapo. L'idea stessa di questo libro, prima ancora della sua realizzazione, viene da questo coraggio e dalla fiducia che ha suscitato in Erland Josephson.

Potrei qui indugiare su un tema che mi è caro: quanto l'esperienza sul campo sia decisiva per chi vuol fare teatro tramite i libri. Preferisco ricordare. Ho conosciuto Vanda Monaco alla fine degli anni Sessanta, quando battagliava nella carriera universitaria e in quella politica, procedendo a passi veloci come docente di Storia del teatro e dello spettacolo e come deputato regionale in Campania, eletta nelle liste del Partito Comunista Italiano. Poi ha lasciato cadere: non le sue idee, ma le sue cariche. Ho saputo che s'era trasferita in Svezia, sposata ad un giovane universitario specialista – credo – in logica matematica. Che in Svezia non aveva cercato di sfruttare i suoi gradi italiani, ma lavorava nel teatro outsider. Fra i conoscenti di un tempo, si sapeva anche che aveva molto sofferto. Quando la reincontrammo, ne vedemmo la gioia. Tanto quanto prima era stata brillante e vivace, ora era viva. La riconoscevo, certo, ma come se ora fosse la figlia della donna che avevo conosciuto.

Questa figlia di quella «madre» ha pensato questo libro e l'ha fatto pensare ad Erland Josephson suo autore.

Insieme hanno deciso di farlo iniziare dal *Giardino dei ciliegi* in tournée.

«Ho di nuovo l'impressione – scrive Erland Josephson in una delle prime pagine, a Tiflis, in Georgia – che la realtà non stia dove sto io. Io sto nel *Giardino dei ciliegi*».

È il 1989, 19 marzo. Sta già cominciando a cadere il Muro che cadrà a novembre.

È vero che il teatro è il luogo in cui entrano i fantasmi, ma è anche vero che esso è nel suo insieme un fantasma, nel tramonto del Novecento. Il *Giardino dei ciliegi*, il testo con cui Cechov inaugurò il secolo per noi appena passato, oggi è molto più d'una metafora: una vera e propria autobiografia del teatro. Ed è forse la profezia del suo ancipite valore.

Come mai è tanto difficile rappresentare il personaggio del «fantasma»?

C'è un libro di Monique Borie che parte da questa domanda, estratta dalle pagine di Gordon Craig su Shakespeare, per esplorare una delle essenze del teatro, il luogo in cui l'invisibile si fa visibile e l'apparire contraddice le apparenze. Il libro si intitola *Le fantôme, ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres, 1997. Dai greci al Nô, da Shakespeare a Ibsen, da Pirandello ad Artaud, da Strindberg a Genet, dagli oggetti-dèi africani a Kantor, vediamo fantasmi penetrare da ogni parte nello spazio scenico, e renderlo così propriamente «scenico». Li vediamo scendere le scalinate e salire dalle botole, comparire dal fondo della platea o attraversare i ponti che collegano la scena agli spazi del nostro mondo quotidiano, oppure entrare semplicemente da una quinta, come personaggi in tutto simili ai «normali», ma capaci di ammaliare il procedere del tempo, spingendolo indietro, come l'onda dell'Oceano rintuzza la corrente d'un fiume alle foci. Così entra il fantasma d'una anziana e distrutta attrice-madre in *Efter repetitionen*. Finché resta lì, la giovane attrice-figlia seduta sul divano scopriamo quasi en passant ch'è tornata bambina. Poi ritrova la sua «reale» età, senza cesure, senza salti e magie. Erland Josephson, l'attore che interpreta la parte del «suo» regista, naviga nel tempo, passato e presente, visibile e invisibile, come un pesce nell'acqua, come un attore alle prove.

Nel libro di Monique Borie, i fantasmi cessano d'essere evanescenti e si manifestano della natura delle pietre, delle statue, delle figure di cera dai volti più «veri» del vero che galleggiano al di sopra delle processioni, vibrando, mentre sotto di loro gli uomini che le portano si limitano a camminare.

Per tutto questo è difficile *rappresentarli*: perché appartengono all'essenziale. Perché il teatro parte sempre dalla realtà. Ma il fantasma vi arriva.

M'è sempre sembrato che questo libro avesse uno strano gemello uscito due anni dopo, un controcanto: Georges Banu, *Notre théâtre la Cerisaie*. Si presenta come un *cahier de spectateur*, stessa edizione del precedente, stessa collana («Le temps du Théâtre»), 1999, stampato a marzo.

Pochi mesi prima, a novembre, avevo partecipato ad un laboratorio diretto da Eugenio Barba a Bologna: si intitolava «Laboratorio per un fantasma» e aveva un sottotitolo dal sapore clandestino: «come infiltrare la turbolenza del teatro nel prossimo millennio».

Dieci anni prima, Erland Josephson era a Tiflis e aveva l'impressione che la realtà non fosse lì dove lui stava: nel *Giardino dei ciliegi*, dove lo troviamo all'inizio di *Memorie di un attore*.

La regia era di Peter Brook. Lo spettacolo - seconda versione, in lingua inglese (*The Cherry Orchard*), della celebre messinscena parigina a Les Bouffes du Nord nel 1981 - fu rappresentato per la prima volta a New York nel gennaio 1988, nell'off-Broadway, al Majestic Theatre, prodotto dalla Brooklyn Academy of Music, e andò poi in tournée in diversi paesi. La protagonista Liubov' Andreevna era la stessa Natasha Parry della rappresentazione parigina. Gaev - che a Parigi era Michel Piccoli - nella versione inglese era Erland Josephson. Gaev è il signorile rappresentante di un mondo che sta svanendo. Viene spesso definito un bambino invecchiato con tutti i suoi vizi, ma è anche un anziano signore non catafratto dall'età, che conserva la freschezza d'un debuttante nella vita. Ciò che Gaev trova doloroso e cerca di non vedere non sono tanto i mutamenti del mondo circostante, ma la precipitazione con cui essi si manifestano.

«Più ancora della caduta, è la precipitazione ad essere insopportabile» dice Georges Banu in *Notre théâtre la Cerisaie*. Parla di sé. Nel suo libro riesce ad intrecciare la propria biografia di rumeno trapiantato a Parigi; le rappresentazioni del *Giardino dei ciliegi* cui ha assistito (19 diverse regie, fra il 1968 ed il 1999); le domande sulla storia europea di fine secolo; gli interrogativi sul destino del teatro; quelli sull'assedio elettronico al primato del libro.

Non è un semplice critico. È uno spettatore che mentre sa decifrare le differenti interpretazioni d'uno stesso testo, mentre torna a leggerlo, sa anche osservare, fra i segni dei tempi, le proprie reazioni. È un intellettuale parigino, ma anche un transfuga che assiste di lontano al perdersi dei beni della propria famiglia.

Così il *Giardino dei ciliegi* si rivela *notre théâtre*. È un libro affascinante, girovago e profondo. A farne un gemello dell'altro, sul teatro come terra di fantasmi, non è solo il fatto che sono apparsi a poca distanza di tempo, nella stessa collana, ad opera di due autori assai diversi nei metodi e negli atteggiamenti di studio, ma moglie e marito nella vita. È soprattutto la constatazione che hanno al centro due correlativi oggettivi della natura del teatro, come essa si manifesta nella nostra geografia interiore e in quella della storia.

Il *Giardino dei ciliegi* non è un rimpianto. Non lo era per Cechov e non lo è per Peter Brook. È una scintillante goccia di vita vista al microscopio. Tanto più intensa quanto più contiene in sé la consapevolezza del proprio carattere fuggitivo. Cechov è un medico: adora la vita, ma non fa tragedie per le sue metamorfosi e per la morte.

Ad un certo punto, Liubov' vede il fantasma della madre aggirarsi nel giardino; Gaev sta trasformandosi in un giocondo fantasma. Il decrepito Firs, negli ultimi minuti del dramma, ci fa assistere al trasformarsi di un personaggio in carne ed ossa in fantasma della casa vuota. L'intera vicenda è la danza d'una rete di relazioni in vita, tanto più intense quanto più sono colte nel momento in cui se ne stanno andando. Non c'è decadenza. C'è mutamento.

In una pagina del libro di Georges Banu cogliamo una sorprendente informazione: la tenuta messa in vendita nel dramma di Cechov ha una superficie sette volte più grande di Hyde Park. È un vasto territorio. E resterà vasto anche quando non ci saranno più i ciliegi e sarà popolato di moderni villini (quei villini che Cechov, personalmente, preferiva di gran lunga alle vestigia del passato).

Nessuno definirebbe «funebre» il teatro solo perché è la terra dei fantasmi. E nessuno dovrebbe neppure vedere il segno di un suo nero destino perché la sua storia, nel passaggio fra i due secoli, è così ben rappresentata dalla storia del *Giardino* cechoviano.

Suggerirei di leggere il libro di Erland Josephson (anche) in quest'ottica.

Geroges Banu cita, ad un certo punto, una frase di Jean Cocteau: «Vorrei sostituire una poesia del teatro alla poesia nel teatro. La poesia nel teatro è un frammento di merletto che è impossibile vedere a distanza, la poesia del teatro diventa un merletto fatto di corde, un vascello sul mare».

La cultura teatrale di cui Erland Josephson è un testimone e un autore sembra scorrere fra queste due sponde, fra la poesia fatta di fili impercettibili e il sottile ricamo delle corde e del sartame. A volte stringe il cuore vedere quante cose l'autore-attore percepisca, che noi, suoi ammirati lettori, non sappiamo vedere e neppure sospettare sotto la superficie del teatro.

Indubbiamente, Erland Josephson insinua mille interrogativi sull'apparente crepuscolo d'una civiltà teatrale. Sicché l'ammirazione e l'intelligenza rischiano di intrecciarsi ad un rimpianto tutto nostro, di lettori.

Parla di un teatro che non c'è più? che sta per non esserci più?

Certamente.

Parla dunque d'un teatro che non c'è ancora?

Certamente.

La morte di Cechov

Roma, Teatro Argentina, maggio 2004: *Ta main dans la mienne*; testo di Carole Rocamorra dalla corrispondenza fra Olga Knipper e Anton Cechov; regia di Peter Brook⁶⁵.

Questa volta avrei scommesso che ci trovavamo di fronte ad un valore pressoché oggettivo e che tutti (o quasi) gli spettatori l'avrebbero vissuto così. E invece ho dovuto constatare che alcuni competenti e sensibili appassionati di teatro hanno sperimentato *Ta main dans la mienne* come insipido. Per altri, invece, resterà indimenticabile. D'una memoria fragile, ma acuta. Forse intima. E quindi renitente.

Era uno di quegli spettacoli dei quali si dice che “son fatti di niente”, come i fiocchi di neve di cui parlava Natalia Ginzburg parlando di Cechov. Nato da un epistolario, coglieva una delle quintessenze di Cechov, quella che ha a che vedere con la morte. Essendo medico, essendo irrimediabilmente malato, Cechov rifiutava il sentimentalismo e la tragedia della morte. Gli ripugnava adornarla di ipotesi metafisiche. Poiché si faceva forza per ripudiare consolazioni e illusioni, sembrava disilluso. E poiché amava il qui ed ora, invece di consumare il tempo sperando, sembrava disperato. Scopriva invece gioiosamente che la vita non era mai tanto abbacinante come quand'era sul suo limitare. Il suo carattere gioioso lo spingeva ad abbassare la voce fino al sussurro ed al sorriso quand'era scosso da sentimenti impetuosi o da paure e dolori forieri di distruzione. Tutto questo c'è nel suo epistolario con Olga Knipper, attrice al Teatro d'Arte di Mosca. E c'è nello spettacolo che Peter Brook, Michel Piccoli e Natasha Parry hanno tratto da quelle lettere d'amor sottile. Potrei dire che vi è l'essenza di Cechov, come si dice dei profumi. Ma dovrei aggiungere forse parole invereconde, come “anima” o “poesia”. Infatti sono uscito da *Ta main dans la mienne* appagato e scosso. Che sembra una contraddizione.

Non ero il solo. Eravamo la maggioranza?

Sul palcoscenico c'erano due sedie e un tavolino. Per terra, un tappeto. Tutto quel che Michel Piccoli e Natasha Parry facevano era alzarsi e sedersi. Una o due volte, eccezionalmente, qualche passo in più per andare sul fondo della scena. Lì c'erano arrotolati altri tappeti, come bagagli. Vi si sedette sopra Piccoli, quando il suo Cechov raccontava d'un viaggio in treno. E da quelle parti si aggirò per qualche secondo, dopo il racconto della morte fatto da Olga Knipper. Durante quel racconto, Michel Piccoli restò seduto accanto alla compagna, attento. Poi rappresentò il momento del trapasso: immobilizzò il volto per meno d'un minuto, ma lo immobilizzò fino in fondo, come muore ad occhi aperti chi lascia dietro di sé uno strazio senza fragore di pianto. Perché la morte di Cechov, alle terme in Germania, è divenuta proverbiale per i suoi risvolti – diciamo pure – allegri. Il medico curante che stappa lo champagne quando si accorge che il collega entra nell'ultima fase dell'agonia; Cechov che riconosce l'annuncio (pare fosse un uso dei medici in Germania) e dice “muoio” in tedesco, lingua che non amava; il suo cadavere spedito in Russia in un carro merci refrigerato, assieme ad un carico di ostriche, che amava tantissimo.

Olga Knipper, per alcuni mesi, dopo averlo visto spegnersi, continuò a scrivergli, lasciando che il dialogo trapassasse lentamente in soliloquio. Era stato un amore fatto di lontananze, lettere

⁶⁵ Con Natasha Parry e Michel Piccoli; produzione C.I.C.T. /Théâtre des Bouffes du Nord.

quotidiane, malanni e brevi tappe di vita in comune. Cechov a Jalta, per sfuggire al clima di Mosca, nefasto per la sua tubercolosi. E lei a Mosca, al Teatro d'Arte diretto da Nemirovic-Dancenko e Stanislavskij, dove i drammi cechoviani, dal *Gabbiano* al *Giardino dei ciliegi*, diventavano il segno d'una mutazione della natura del teatro. Anche Olga fu in fin di vita, perse il figlio di Cechov di cui era incinta. Si riprese lentissimamente. Poi cominciò l'inarrestabile declino della salute del marito. È una storia che s'addensa in pochi anni, soprattutto fra il 1901 ed il 1904. Il 1904 è l'anno del *Giardino dei ciliegi* e quello in cui Cechov muore. Olga morirà nel 1959. Era nata nel 1868. Cechov aveva solo 8 anni più di lei.

Nello spettacolo sembra che non succeda niente, eppure questo niente irretisce. Un intreccio di peripezie e mutamenti di prospettive viene miniaturizzato nel testo e nelle azioni, minime senza minimalismo. Un lavoro di oreficeria e tessitura rende vibrante la calma e la fa formicolare di vita. Dietro, si intravedono, come in un melodramma, amore, malattia e morte. Si assiste alle avventure di uno scrittore a contatto del più grande teatro del suo tempo. Si passa attraverso aneddoti e caricature di avvenimenti che poi diventeranno storici, quasi mitici. E benché la scena paia immobile e il testo liscio come l'olio, vi sono in realtà microscopici e continui mutamenti di prospettiva: passaggi dalla prima alla terza persona; dialoghi; monologhi; monologhi paralleli. E i due attori che con impercettibili cesure si presentano ora come personaggi che parlano al presente, ora come anziani che rievocano il passato, ed ora come gli attori che oggi essi stessi sono, pieni di non solenne rispetto per le storie del passato, sacre e miscredenti, che rendono malgrado tutto sensato pensare il teatro come un valore di vita.

Quando lo spettacolo sta per finire, vediamo la neve scendere veramente sulla scena. E la neve non c'è, se non nelle parole di Piccoli e nei suoi occhi, che in genere restano invece socchiusi sotto il sole. Sotto la finzione dei riflettori, l'ottantenne Piccoli raggiunge quella speciale trasparenza e verità di certi attori vecchi, quando non si mutano più in personaggi, né espongono se stessi in scena, ma sembra che presentino quel che loro, come persone, potrebbero essere, se fossero un po' più (o un po' meno) di sé stessi.

È così che il teatro a volte trascolora. Ed è comprensibile che chi guarda non sappia distinguere bene se quel ritmo d'ali di farfalla, quell'imprendibile sublime che alcuni chiamano anima, ce lo veda lui o ci sia veramente nello spettacolo. E che si chieda che cosa mai vorrà dire "veramente".

Come va a finire

Roma, Teatro Valle, aprile 2004: *Zio Vanja. Scene di vita in campagna* di Anton Cechov; regia di Lev Dodin⁶⁶. C'erano tre covoni sospesi per aria, al di sopra del palcoscenico scuro e vuoto, con al centro una sedia a dondolo in legno chiaro. In attesa dell'inizio, l'attenzione era attratta dal fieno che stava lassù, correlativo oggettivo d'una campagna incombente e insieme lontana. Nel prosieguo dello spettacolo, i covoni sospesi potevano esser visti come nuvole gonfie di pioggia e di sogno, o come il pietrone con castello a mezz'aria di Magritte. Ma era un lavoro d'immaginazione che lo spettatore doveva compiere da solo. Restarono una didascalia registica (intelligente, appropriata), più che un'immagine capace di entrare in vita. Solo all'ultimo istante, i covoni fecero qualcosa, calarono attorno alla scrivania di Vanja e Sonia chini sui conti, componendo un tardivo e ridondante ideogramma. Lo spettacolo nel suo insieme aveva suppergiù lo stesso carattere, accuratamente ideato, ma incline alle enunciazioni, tant'è che certi cliché - le reazioni a controcena delle mani o dei piedi impazienti durante una conversazione seduta, per esempio - erano esibiti con quel sovrappiù recitativo che sembra dire «guardate qui!». Insomma, «ce ne fossero, di spettacoli come questo!» dicevamo nell'intervallo: eravamo, infatti, un po' delusi perché era stato presentato come un caso d'eccezione, ed eravamo anche un po' contenti, perché il suo pregio di spettacolo medio spiccava con onore nel panorama mediocre e poco professionale delle messinscene qui da noi più legittimate.

E alla fine anche lui involgarì.

Era cominciato benissimo. In sala c'erano ancora le mezze luci, il pubblico chiacchierava in attesa, sulla scena si affacciò un attore, si ritrasse per un attimo, decise, entrò e portò una sedia. Altre porte si aprirono. Entrarono altri attori, popolarono la stanza vuota con i tavolini, il samovar, gli accessori strettamente necessari. Il pubblico azzitti, dandosi da solo il segnale d'inizio. Poi le luci si spensero in platea, si fecero vive sulla scena. I personaggi emersi dal crepuscolo fra il tempo quotidiano e il tempo del dramma entrarono in azione. I sopratitoli in italiano permettevano di seguire il testo russo frase per frase. Avevano il pregio collaterale, separando (per chi lo leggeva) il testo dall'azione, di far risaltare le finezze, eventuali scarti fra gesto e parola. Qua e là per la sala, alcuni spettatori sottolineavano tali occorrenze con quelle risate che vogliono dire «ho notato!», come se fosse la prima volta che vedevano attori all'opera. Attori capaci. Ma il personaggio di Zio Vanja divenne, passo-passo, il più stucchevole. Incarnò la buona volontà, il buon professionismo, ma anche il vorrei-ma-non-posso del regista e dell'attore. Era una buona idea fare di Zio Vanja un ragazzone invecchiato, un attor-giovane cinquantenne. Solo che, impostato il cliché, Sergej Kurishev vi rimase chiuso tutto il tempo. A Mosca, per questa interpretazione è stato premiato con la "Maschera d'oro". Difficile capire perché. «Il personaggio principale di *Zio Vanja* non è Zio Vanja, ma il Professore» aveva detto Angelo Maria Ripellino. Nello

⁶⁶ Scenografia David Borovski; con: Igor Ivanov, Ksenia Rappoport, Elena Kalinina, Tatiana Schuko, Sergei Kurishev, Piotr Semak, Alexander Zavialov, Nina Semenova, Vitaliy Pichik; produzione Maly Drama Teatr San Pietroburgo – Teatro d'Europa.

spettacolo di Dodin, il tratto forse più interessante era proprio l'originalità del Professore: non il solito gioviale debordante e tronfio, ma una sorta di clown a lutto, rigido, fiero e tetro, intirizzito dalla propria nullità. Uno che tende i nervi per drizzare la propria apparenza contro la podagra, la vecchiaia e l'impotenza. Ex uomo pubblico affascinante, ora domestico tiranno, ridicolo per troppa serietà, come il clownesco Kerenskij di Vladimir Popov in *Ottobre* di Ejzenštejn. Ma anche in questo caso l'idea restava idea e l'attore Igor Ivanov si limitava ad eseguirne il disegno. E così, come accade quando uno ha un'intelligenza noiosa, che è tentato di spararle grosse per farsi ricordare, anche lo spettacolo, alla fine, per alzare la voce, contravvenne alle sue regole, se ne fregò di Cechov e si gettò sulle solite illazioni lettaiole alle spalle dei personaggi. Le più ovvie. Volgare, ovviamente, non era il contenuto del drammaturgico pettegolezzo, ma il suo trucchetto. Il testo dice: si parte. E restati un momento soli, la giovane moglie del Professore si getta finalmente fra le braccia del dottor Astrov. Sentono arrivare gli altri. È finita. Si ricompongono. Gli altri entrano e comincia il rituale dei saluti. Dodin anticipò l'entrata nel pieno dell'abbraccio. Sorpresa. Imbarazzo. Smorfiette di lei. Forzata indifferenza di lui. Neppure una parola del testo venne cambiata, ma tutto mutò in parodia. Il Professore vide e tacque. Poi le sue parole «chi non sa dimenticare, gli prenda un accidente» passarono a significare che per lui, austero e poraccio, andava bene così. E quando disse ad Astrov: «Ammiro i suoi slanci. Permetta a un vecchio di suggerire: bisogna agire, concludere», non erano le sue solite frasi vuote, ma - in presenza di tutti - qualcosa che significava: «portatela a letto tu, ché io non posso più». Così il Professore Sebriakòv di *Zio Vanja* diventò un Messer Nicia da sceneggiato corrente. Quel che alcuni intendono per «moderno». E buonanotte.

La morte di Krishna

Roma, Teatro Argentina, maggio 2004: *La Mort de Krishna*, dal *Mahabharata*; mise en espace di Peter Brook; con Maurice Bénichou⁶⁷.

- Ha i capelli bianchi -. - È naturale: son passati vent'anni -. - ...un po' ingrassato -. - Non imbolsito, però -. - Gli occhi, sempre gli stessi -. - Eccome: penetranti come succhielli -. -

I due vennero zittiti. Maurice Bénichou era da poco entrato in scena all'inizio de *La Morte de Krishna*, e non sta bene chiacchierare quando lo spettacolo muove i primi passi. Li muoveva in devoto silenzio: Bénichou accendeva le numerose lampade ad olio, su alti o bassissimi steli, che ornavano lo spazio rosso ed arancione, cosparso dai colori accesi di grandi cuscini di seta, decorato dalla curva d'una lunga tuba indiana d'ottone posata come per caso sul tappeto. Mentre si aggirava per accudire il suo spazio, mentre collocava in bella vista la maschera del dio Ganesha, mezzo uomo e mezzo elefante - la stessa con cui entrava in scena nel *Mahabharata* del 1985 - Bénichou compiva anche quei piccoli gesti di devozione tipici dell'India, che per una sorta di fanciullesca dolcezza evitano in genere d'apparire untuosi. Per i meno giovani, fra gli appassionati di teatro, sembrava che tirasse i fili invisibili d'una rete di ricordi. I sussurri dei due spettatori, infatti, davano fastidio ma non erano fuori tema: in quasi tutte le presentazioni de *La Mort de Krishna* si insisteva sul ricordo del grande avvenimento teatrale che era stato il *Mahabharata* di Peter Brook e Jean-Claude Carrière e sulla prorompente vitalità fisica di Bénichou. Perché il suo Krishna, in quello spettacolo era rimasto indimenticabile. Se c'è un attore capace di trasmettere l'idea di una forza divina chiusa nel piccolo corpo di un essere umano, burlone e rubacuori, quest'attore è Bénichou.

Coloro che sanno qualcosa del *Mahabharata*, il più grande poema dell'umanità, qui da noi sono pochi e si dividono in due categorie: i pochissimi che lo conoscono per conto proprio, per studi e letture. E gli altri, che lo conoscono tramite lo spettacolo di Peter Brook su testo di Jean-Claude Carrière. Questi ultimi, a loro volta, si dividono in due schiere ulteriori: chi ha visto lo spettacolo teatrale rappresentato fra il 1985 ed il 1989 (9 ore, a volte in tre successive giornate ed a volte in una sola straordinaria recita, dal tramonto alla notte fonda); e chi invece ha visto solo il film che Brook stesso ne trasse, nel 1989: 9 ore a puntate nella versione televisiva, 3 in quella per i cinematografi. La versione teatrale originale era in francese, ma il film ebbe come punto di partenza la versione in lingua inglese, Bénichou vi comparve solo in una partecina e Krishna fu interpretato da Bruce Myers, un attore dal fascino sottile e annodato, su un fondo di melanconia. Il Krishna di Bénichou era invece sbalzato, con tutti i suoi misteri, sullo sfondo della franchezza comica. Ora, vent'anni dopo, tale franchezza comica Bénichou forse la esagera. Viene persino il sospetto che questo spettacolo di poco più d'un'ora, Brook non l'abbia davvero governato. La locandina - se si vuole tener conto di distinzioni un po' a spaccacapello - non dice "regia" ma "mise en espace" di Brook. E sembra che sia proprio così: che il grande regista si sia limitato a disegnare il palcoscenico. Anche il lavoro sul testo non mi pare abbia l'usuale finezza ed intelligenza degli interventi di Jean-Claude Carrière, la sua capacità di scegliere i primi piani e i campi lunghi, o d'usare le digressioni come arabeschi divertenti e divertiti. Qui, il XVI libro del *Mahabharata*

⁶⁷ Testi: Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne; musica e canti: Shamila Roy; produzione: C.C.C.T. /Théâtre des Bouffes du Nord.

(quello in cui c'è la morte di Krishna) viene raccontato con diligenza un po' succuba, seguendo tanti meandri ed episodi che – raccorciati - acquistano un sapore più arbitrario che esotico. Ne consegue la tentazione a gonfiare l'atmosfera, accennando col tono e il colore del discorso ad un retroterra sapienziale, che però incombe solo come l'eco d'un *a-priori*. Si sente odore di sacrestia, sia pure all'indiana, o new-age. Perché una cosa è raccontare. Ed altra raccontare all'interno d'una predica. Come in tutte le prediche, basta allentare la solennità perché l'udienza si rilassi e rida, basta un accenno alle tette o al deretano d'una bella ragazza per dar l'impressione della disinvoltura e quasi della trasgressione. Così, più che raccontare, predica Bénichou, con ridondanze corrette da altre ridondanze. E *La Mort de Krishna* è il frutto laterale, gonfio e di maniera, d'uno stile scenico che in genere è di superiore qualità. Si spiega perciò sia l'ammirazione di molti spettatori per lo stile superiore, che la delusione e persino la tristezza di altri, che mal sopportano la gonfia maniera. E per di più, nelle repliche di routine, la musica e i canti erano registrati, mentre nelle prime rappresentazioni la presenza in scena di Shamila Roy con la sua voce e i suoi strumenti, era stata uno dei punti di maggior qualità.

- La mano di Brook, però, si vede: quella sua capacità di ridurre tutto all'essenziale -. – Mica tanto, sai, mica tanto -. Ed infatti c'erano state lampade, cuscini, maschere, l'ottone lucente della tuba, salti dall'una storia all'altra, un libro sacro *in-folio* e tre o quattro altri accessori. Per un narratore solitario è un'enorme quantità di roba. Un mondo pletorico.

Di che ci si accontenta

Roma, Teatro Valle, 21-24 aprile 2004, *Othello* di William Shakespeare; regia di Declan Donnellan⁶⁸: l'assassinio di Desdemona è il solo momento di questo spettacolo che si sia piantato nella mia memoria. Dire «il solo» forse suona ingeneroso, perché lo spettacolo è evidentemente il frutto d'un lavoro serio. Ma è come se fosse al suo primo stadio ed esibisse i fondamenti d'uno spettacolo potenziale che ancor non c'è. Nella caverna del nudo palcoscenico, punteggiata solo dai riflettori, gli attori recitano senza bisogno di nulla, in abiti moderni. Il Doge (Michael Gardiner), i suoi funzionari e Brabanzio con la grisaille dell'establishment, gli altri con le divise comode e informali dei militari in azione. In abiti chiari sono gli imbranati, innanzi tutto Roderigo (Matthew Douglas), paffuto, impaurito, nelle mani di Iago per amore di Desdemona o della sua dote. È imbranato anche Cassio (Rayan Kiggell), quando si mette in borghese e se la fa con la puttana cipriota Bianca (Kirsty Besterman), che a un certo punto lo sculaccia persino con il fatidico fazzoletto (è la scena di più basso livello, come un'improvvisazione osé nella filodrammatica d'una scuola di preti). Desdemona (Caroline Martin) è un soldo di cacio. Va in giro in tacchetti, pantaloni attillati e maglietta, come una turista piccoletta e un po' insignificante, una quasi-minorenne che fino a ieri non la mandavano in giro sola, mentre ora d'un colpo s'è fatta sposa d'uno che più adulto non si può, generale, governatore di Cipro, e che la porta in palma di mano. Tant'è che lei tutta fiera a impettita quasi non ci crede. Si aggira per il palcoscenico sbattendo i piedi e alla tempesta mortale che le si ordisce intorno reagisce come se l'accusassero d'un malestro. Emilia (Jaye Griffiths) è giovane, seduttiva, elegantemente casual, molto più attraente della sua padroncina. Iago (Jonny Phillips) è perfettamente a suo agio nei panni da guerriero metropolitano, scanzonato, amicone, bravissimo col coltello e nelle cure ai feriti. Quand'è solo, fissa il volto nella caratterizzazione standard del criminale psicopatico. All'inizio, Otello (Nonso Anozie, nigeriano d'origine) è vestito da matrimonio, col garofano all'occhiello. In séguito è sempre in divisa.

L'assassinio avviene così: immaginatevi un Moro dalla vasta corporatura, quasi gigantesco, un generale simile agli imperscrutabili dittatori africani che vediamo a volte in televisione. Ora quest'Otello decide di strozzare la venerata Desdemona. Lei ha pianto, ha detto le sue preghiere, e cerca di prender sonno sotto una ricca trapunta. Il gigante incombe, la tira su per il collo. In una sottoveste di seta formato baby-doll lei si dibatte come un pesciolino appena pescato. Soffoca e agita le sue braccine nude, le sue gambotte bianche da bambina. Il gigante la alza al di sopra della sua testa. Un mangiafuoco, un polifemo che però piange prima del pasto. C'è odore di pedofilia, in questa scena? Non direi. Può darsi che a raccontarla quest'odore si materializzi. Ma a vederla no. La cara personcina sta per essere strozzata da due manone e da una storia più grandi di lei: sullo sfondo del suo gigantesco consorte è poco più d'uno scricciolo disperato. Poi scivola verso la morte. Ed è il gigante, allora, ad urlare e rantolare, come se lo strozzassero.

Ci si potrebbe fare uno spettacolo attorno ad un assassinio del genere. Desdemona è la sola eroina shakespeariana che sia ancor più scema di Ofelia, diceva Gordon Craig. Stanislavskij si stringeva nelle spalle fra lo spazientito e lo scandalizzato. Ma noi lo potremmo benissimo accettare.

⁶⁸ Con Nonso Anozie, Jonny Philipps, Caroline Martin, Ryan Kiggel, Jaye Griffiths, Michael Gardiner, Matthew Douglas, Kirsty Besterman, Michael Gardiner, David Hobbs, Robin Pearce, Oliver Boot, Alex Kerr; produzione: compagnia Cheek by Jowl, diretta da Declan Donnellan e Dick Ormerod.

Tanto più che qui non di scemenza si tratterebbe, ma di pura e semplice innocenza infantile. Una ragazzina testarda che crede alle favole e se le sposa. Uno smaliziato, simpatico, geniale guerriero approdato in Europa dall'Africa Nera che crede all'innocenza bianca e sa la sposa. Ma a che serve, l'innocenza, se non ad attirare i lupi? Lo spettacolo il nucleo d'una domanda non l'ha. Ne ha tanti, tutti potenziali. Affiorano e scompaiono come bolle che nessuno sembra intenzionato a selezionare e rifinire. Declan Donnellan si presenta come un regista che ama il lavoro d'insieme, che fa crescere i risultati a partire da un terreno comune di improvvisazioni e invenzioni. Qui siamo, si direbbe, di fronte al primo montaggio, quando ogni scena, sbazzata all'ingrosso, lasciata nell'ingenuità delle prime elaborazioni, con tutto il peso della supposta naturalezza dei cliché cinematografici e telefilmici (Senato Veneziano = Sala Ovale alla Casa Bianca, per esempio) non fa altro che tradurre il viaggio d'andata del testo dentro la prosa degli immediati cliché professionali d'un gruppo d'attori motivati e dotati. Manca il viaggio di ritorno, la salita verso un risultato che estragga dai materiali una linea, una domanda, anche soltanto una sorpresa. Qui le scene si inanellano, si giustappongono, spesso con intelligenti dissolvenze, con stranianti dislocazioni, senza che ancora siano state sottoposte al lavoro che potrebbe dar loro la densità d'un pensiero e d'una regia. Come mai Donnellan s'accontenta di questo stadio scolastico? Siamo in molti a storcere il naso. Ma a molti spettatori invece piace assai. Sono di bocca buona? Non credo che stia qui il problema. Il problema è semmai che anche qui il mezzo diventa il messaggio. Il mezzo è indubbiamente un teatro in cui attori e regista si sottopongono ad un grande lavoro. E tanto basta per pensare a un teatro grande.

Polvere di statue

Mi chiedo se per via sperimentale, sparsa e per assaggi, non stia prendendo forma una proposta di metodo per gli studi teatrali basata su una particolare tecnica dello sguardo. Di un “allenamento dello sguardo” sentiremo parlare, fra poco, a proposito del *Convitato di Pietra* di Giovan Battista Andreini. Implicherà la difficile tecnica del montaggio di campi lunghi e primissimi piani, saltando le zone intermedie.

È difficile, innanzi tutto, perché sfrutta la difficoltà degli studi teatrali, usandola come un efficace strumento e non come un limite per lo storico. Nasce da una passione sgomentata. Non accetta la storia del teatro come storia pusillanime. Come a dire: abbiamo tanti testi drammatici, belli e brutti, limitiamoci a quelli e finiamola col farci pugnette pensando agli attori, alle attrici e compagnia. Senso spiccio da funzionari, che mai funziona.

All’allenamento dello sguardo che cerca l’arte degli attori nell’impronta delle loro opere ridotte in polvere, accenna anche Mirella Schino nelle pagine iniziali del suo libro *Racconti del Grande Attore* (Città di Castello, Edimont, 2004, pp. 274). Dice: “È un argomento difficile da trattare frontalmente, esige squarci laterali, prospettive d’angolo [...] Per capire quest’arte particolare, bisogna immergerla nella sua penombra e vederla per casi staccati, gesti ed episodi [...] Se è vero che l’arte del Grande Attore è un’arte della frattura e dello sconcerto, non può stupire che questo sconcerto si ripercuota anche sugli studi”.

Mi fa pensare ad un verso del poeta danese Henrik Nordbrandt. In un paesaggio di polvere sembra che stia annusando: “Qui l’aria è piena di statue”.

Studiando la trattatistica sull’attore fra Sette ed Ottocento come polvere di statue, Luciano Mariti aveva composto un saggio che è restato defilato e dovrebbe essere memorabile, raro per intelligenza dei dettagli e audacia di prospettive: *Tra scienza dell’uomo e scienza dell’attore*, premesso alle *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jakob Engel, pubblicate nella traduzione protototocentesca del medico Giovanni Rasori (*Lettere intorno alla mimica*, Roma, Editori & Associati, 1993).

Se davvero prendessero forma alcuni procedimenti empirici per l’allenamento dello sguardo, la ricerca storica potrebbe saldarsi dialetticamente con il filone più ricco e meno compreso della riforma teatrale novecentesca. Lo spiega chiaramente Marco De Marinis in un libro che si intitola *In cerca dell’attore* e che ha come sottotitolo *Un bilancio del Novecento teatrale* (Roma, Bulzoni, 2000).

Tant’è che la nozione di pre-espressivo, che taluni si piccano d’intendere, alla maniera delle tavole rotonde, come se fosse svalutazione del significato e del contesto storico, è alla fin fine un modo di guardare e come tale sta al centro dell’Antropologia teatrale così come Eugenio Barba l’ha formulata e circoscritta. Si materializza, questo modo di guardare, in un libro divenuto internazionalmente famoso, decine di volte riedito, tradotto e trasformato a partire dal 1982, e la cui definitiva edizione è del 2005: Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L’arte segreta dell’attore. Un dizionario d’antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri.

Quest’ultimo è un libro vario, fantasioso e persino divertente, malgrado il peso dei suoi contenuti. E malgrado la gran quantità di immagini, notizie e colori, riesce a non essere divulgativo. È illuminante, come può esserlo una festa pirotecnica lungamente meditata. In altri casi, invece, gli studi sono, come si dice, pesanti, difficili anche in superficie. Fa niente. A volte servono macchine

massicce per affilare lame sottili. Quel che conta è dare sottigliezza ad uno sguardo che naturalmente è grosso.

Che cosa vediamo in realtà quando guardiamo l'immagine scultorea d'un attore che sta recitando? La risposta sembra ovvia: un documento del suo stile. Se uno invece dicesse che quel che vediamo è semmai un documento della tecnica compositiva dell'attore, del processo che sta dietro il risultato, e per niente un documento di quel che vedevano gli spettatori, sembrerebbe voler negare il senso comune per amore dei paradossi.

Ancora una volta, il senso comune non coincide col buon senso.

Lo stesso procedimento di comporre per statue e poi polverizzarle, farle sparire davanti agli occhi dello spettatore, compare in teatri fra loro molto lontani. Si incontra spesso nel teatro asiatico, soprattutto nelle diverse forme di teatro classico indiano.

La grande danzatrice-attrice in stile Orissi, Sanjukta Panigrahi, parla sempre della sua danza come d'uno stile antichissimo. Eppure esso è stato codificato negli anni Cinquanta e lei stessa, Sanjukta Panigrahi, ha contribuito a fondarlo. Che cosa vuol dire, allora, quando ne vanta l'antichità? Si riferisce alle sue fonti, o meglio: alla sua "ingua" gestuale. Perché tutte le posizioni che vengono usate nelle danze drammatiche in stile Orissi provengono dalle sculture dei templi di Bubhanesvar e dal famoso tempio del Sole di Konarak (XIII sec. d.Ch.). Qualcosa di simile accade anche in quasi tutte le altre forme classiche di teatro-danza dell'India. Renzo Vescovi, che è uno dei maggiori esperti europei di questo tipo di teatro, anche a livello storico e teorico, ma soprattutto a livello artigianale, direttore dell'Accademia delle Forme Sceniche di Bergamo, mi parla della circolarità che esiste in India fra arti figurative e arti performative: queste ultime traggono non di rado il proprio vocabolario dalle sculture dei templi o dagli affreschi, mentre d'altra parte a coloro che vogliono specializzarsi nelle arti figurative tradizionali vien fatto obbligo di imparare le forme classiche di teatro-danza che vengono così a costituire il serbatoio dal quale il pittore e lo scultore attingono, quasi avendo in sé i propri modelli. Si può legittimamente pensare che gli scultori dei templi di Bubhanesvar e di Konarak illustrassero pose di danze. E quindi ha pienamente ragione Sanjukta Panigrahi: il suo stile di danza esisteva - pietrificato - da secoli, anche quando non lo si danzava.

Era sulla base d'un modo di pensare non lontano da questo che nelle Accademie di Belle Arti europee c'erano a volte docenti di Declamazione ed Arte Teatrale?

Ve n'era uno - celeberrimo - alla Regia ed Imperial Accademia delle Belle Arti di Firenze fra il 1811 ed il 1832, Antonio Morrocchesi, che appunto nel '32 pubblicò un trattato in fondo al quale aveva posto 40 litografie rappresentanti altrettante pose sceniche legate a battute del repertorio alfieriano. 22 di esse erano i diversi fotogrammi, per dir così, d'uno dei pezzi di bravura di Morrocchesi: il racconto che Pilade fa (per ingannare Egisto e Clitennestra) della mentita morte d'Oreste, dalla tragedia omonima d'Alfieri. Il brano è di 16 versi, le pose, come s'è detto 22: bastano questi numeri per capire che lo spettatore non poteva percepirle come pose staccate, ma che esse facevano parte d'una sequenza eseguita in velocità.

Dall'India alla Firenze del Morrocchesi il salto è grande, ma fra questi due estremi c'è un'intera gamma d'esempi che mostrano come le arti figurative forniscano agli attori ed alle attrici, in Europa come in Asia, nel passato ed ai giorni nostri, i modelli per costruire i tasselli della loro azione fisica. E' frequente, negli insegnamenti agli attori impartiti nel Sette o nell'Ottocento, l'invito a visitare i pittori per trarne figure da usare nelle proprie sequenze recitative. Inviti simili rivolgeva Decroux - il fondatore del mimo moderno - ai suoi allievi. Decroux, fra l'altro, parlava del mimo come "statuaria mobile". Sugli stessi principi si basa spesso il teatro-danza giapponese Butoh, inventato da Tatsumi Hichikata e da Kazuo Ohno.

Il lettore si sarà reso conto che sto citando a caso, così come gli esempi saltano in mente. Sto infatti parlando d'un procedimento ricorrente e transculturale, che è nulla più d'un'ovvietà per chi si intenda delle tecniche compositive dell'attore.

Il punto infatti non è questo, non è dimostrare l'ovvia circolarità fra arti figurative e tecniche attoriche. Il punto è cercar di capire che cosa vediamo quando vediamo un'immagine dell'azione d'un attore o d'un'attrice dipinta o scolpita da un artista. La domanda è marginale e quasi oziosa, se la prendiamo dal punto di vista della storia dell'arte. Diventa più importante dal punto di vista della storia del teatro, perché sottopone a critica i documenti figurativi che molto spesso vengono impropriamente visti come documenti dell'effetto che l'attore faceva agli spettatori. E' fecondissima come esercitazione personale, perché mette in contatto i nostri occhi con la nostra mente e contribuisce ad insegnarci a guardare al di là della superficie visibile.

Il fatto è che chi osserva quelle immagini come documenti delle recite è portato a pensare che le *pose* rappresentate siano *pause*, e che esse restituiscano quindi l'impressione dello spettatore. Ma la restituirebbero solo se rappresentassero punti d'arrivo, arresti nel flusso dell'azione fisica dell'attore (come avviene in molte stampe giapponesi che illustrano l'attore kabuki al momento del *miè*, quand'egli al termine d'un'azione elaboratissima si blocca nell'espressione e nelle posizione finale - e se è bravo viene ricoperto d'applausi. Ma anche in questo caso, ci sarebbero delle precisazioni da fare, perché un *punto d'arrivo* non è la stessa cosa d'un *punto fermo*: ha in sé, per così dire, ancora l'eco dell'azione trascorsa, che nell'immagine che lo riproduce si perde. Nel teatro kabuki tale eco è evidenziata fisicamente: l'attore è bloccato, ma le piume del copricapo o i capelli continuano a fremere, certi ornamenti del costume continuano ad esser percorsi come da una brezza che viene dall'interno, l'immobilità, insomma, è percorsa da un'energia che la anima anche senza spostarla, come il ronzio dei cavi ad alta tensione. Insomma, nulla è più lontano da una statua quanto un attore kabuki bloccato nel suo *miè*. Mai la vita dell'attore scorre in maniera più percepibile che nei momenti d'arresto d'un attore eccellente. Qualcosa di molto simile si può dire per i momenti d'arresto e d'immobilizzo degli attori del teatro classico cinese noto da noi come "Opera di Pekino".

In altre parole: la *pose* non son quasi mai *pause* per l'attore in scena, soprattutto negli stili europei, e le pause - anche per i teatri asiatici - non sono mai altro che pause di transizione. Il pittore che fissa sulla carta o sulla tela un'immagine dell'attore colto nel bel mezzo della sua azione non mostra quindi qualcosa che lo spettatore *ha visto davvero*, nel corso della recita.

Come sarebbe a dire che lo spettatore non l'ha vista? Il pittore l'ha forse inventata?

No: l'ha astratta non accade lo stesso quando un pittore rappresenta una fanciulla che corre, un bambino che fugge, un corpo d'uomo che cade, o un cavallo al galoppo? Non è lo stesso: in questi casi si tratta di rappresentare un moto uniforme, basato sulla reiterazione d'un certo modo di muoversi nello spazio. Il "fotogramma", in questo caso, è una parte che rappresenta bene il tutto. Nel caso dell'attore accade proprio il contrario: ogni singola porzione della sua "danza" è montata col resto sulla base del principio di variazione, della sorpresa, del *bribbling* con l'attenzione dello spettatore. La "parte" insomma qui non rappresenta "il tutto": lo contraddice.

A questo punto sarà chiaro che il pittore non rappresenta sulla tela né quello che lo spettatore vede, né quel che sente con il proprio senso cinestetico. Rappresenta, lo sappia o no, qualcosa che è reale solo in quanto sta nella testa dell'attore, come un frammento della sua tecnica, del processo compositivo - e che sta nella testa, nella tecnica del pittore, capace di isolare un istante, fissare uno dei passi della danza attorica.

La circolarità fra tecniche attoriche ed arti figurative significa anche questo: che il pittore e lo scultore a volte ripercorrono a rovescio gli stessi sentieri percorsi dall'attore per montare le proprie sequenze d'azione.

Stendhal, in alcune sue pagine sul Romanticismo nelle arti paragonava il gestire rappresentato dai pittori alla gestualità degli attori e dei danzatori. Notava che la bellezza delle attitudini - che nell'empito dell'azione non sono che lampi - si perde, diventa stucchevole, quando viene fissata in una posa immobile e statuaria. L'arte dell'attore infatti scolpisce il tempo, è "canto muto", non arte figurativa in movimento.

Abbiamo così un'ultima riflessione da fare e rappresenta allegoricamente qualcosa di più esteso della piccola questione qui affrontata: innamorati dei lampi che gli attori e le attrici compivano in palcoscenico, i pittori li hanno fissati nei loro acmi e per voglia di tenerli negli occhi ne han guastato la memoria.

Sanjukta Panigrahi

Quel che segue è l'editoriale del primo Annale della rivista «Teatro e Storia» (n. 19, anno XII, 1997, ed. il Mulino), in un momento di lutto operoso che assomigliava, per alcuni di noi, a quello seguito alla morte di Fabrizio Cruciani nel 1992.

Molti di coloro che appartengono all'ambiente di studi di «Teatro e Storia» hanno avuto il privilegio di seguire a lungo e nei dettagli il lavoro di Sanjukta Panigrahi. Alcuni hanno goduto di questa possibilità per vent'anni. Lo diciamo con lo stesso orgoglio e lo stesso senso d'una responsabilità da non banalizzare di chi, negli studi letterari o artistici, rivendica maestri come Gianfranco Contini o Roberto Longhi.

La morte di Sanjukta Panigrahi, a Bhubaneswar, in India, il 24 giugno 1997 per un cancro all'esofago, ci ha colto d'improvviso. Ci sembra giusto tornare a riflettere sul senso del suo insegnamento.

Non ci ha impartito lezioni. Nessuno di noi potrebbe dirsi suo *allievo*. Eppure nutriamo la gratitudine e la qualità di memoria che suscitano i maestri, se *maestri* sono coloro che ci aprono gli occhi.

Sanjukta Panigrahi è stata attrice-danzatrice fra le più grandi, ed è divenuta maestra perché malgrado la lontananza della tradizione in cui si riconosceva ha accettato di incontrare un diverso ambiente, e poi ha fortemente voluto divenirne parte integrante. Depositaria d'un profondo sapere scenico, lo possedeva al punto di tradurlo. Quando è entrata a far parte del gruppo di persone che, nel 1979-80, con Eugenio Barba, ha fondato l'International School of Theatre Anthropology, si è sottoposta a domande e prove di lavoro che sul principio non potevano che esserle estranee. E quindi, nel pieno della maturità artistica ed al culmine della fama, ha vissuto un nuovo debutto, in situazioni che esulavano dalle costumanze sceniche dell'India e da quelle della tournée all'estero. Ha cioè sfondato i confini entro i quali normalmente vivono i grandi artisti delle scene.

Ha serbato il suo mondo indipendente, ma al tempo stesso ha percorso, con coraggio intellettuale, incontentabilità e sete del nuovo, un ponte che la conduceva ad un mondo diverso. Col tempo, anche la propria tradizione le rivelò prospettive impensate.

Non si trattava di India o Europa, di danza o teatro, né soltanto di squadernare l'enciclopedia delle proprie conoscenze, ma della faticosa e appassionante costruzione d'un modo di *guardare*.

Che cosa questo abbia significato dal suo punto di vista, lo si può intanto comprendere dall'articolo che Julia Varley le dedica nelle pagine dell'Annale di «Teatro e Storia» citato all'inizio, dove Sanjukta Panigrahi parla spesso in prima persona.

Che cosa significhi per noi, prima d'una questione biografica, è una questione di metodo. Una delle principali.

Il training di chi studia il teatro consiste nello *sguardo*. O meglio: nell'educazione, nell'invenzione e nella capacità di esercitare e straniare lo sguardo. Senza di ciò è impossibile passare dal giudizio di gusto al giudizio di valore, dalla degustazione all'elaborazione intellettuale, al reperimento delle domande che rendono enigmatico ciò che a prima vista sembrerebbe chiaro e adatto agli schemi già pronti.

Le tecniche attraverso le quali gli attori pervengono al risultato, sia a livello espressivo che pre-espressivo, non appartengono all'esperienza del comportamento quotidiano, spesso nei procedimenti la contraddicono, ma poiché *sembrano somigliarle* spesso si crede che sia facile inferirle a partire dai risultati scenici (parliamo facilmente di espressività, finzione, simulazione,

cosiddetta immedesimazione o sincerità, calore o freddezza nelle emozioni, distanza, gestualità, azione etc.). Esse invece sono - negli studi teatrali - il territorio dell'incontro con l'altro, con lo sconosciuto o il malnoto. Senza una viva esperienza delle tecniche è pressoché impossibile procedere oltre il pensiero radicato nell'*al di qua* del teatro, e lo studioso resta allo stadio d'uno spettatore fermo solo su di sé, per il quale la catena delle connessioni, delle comparazioni, delle reciproche influenze fra fenomeni, è interrotta al punto in cui lo sguardo lanciato dalla platea dovrebbe articolarsi in un controcampo.

Il che non vuol dire che la danza o l'«atletismo affettivo» possano essere compresi solo dai danzatori o dagli attori. Vuol dire, però, che bisogna avere una qualche esperienza del campo in cui il discorso si inserisce, prima di parlarne. In qualche raro caso quest'esperienza non può non implicare un approccio anche pratico. In generale implica concretamente che, almeno qualche volta, una domanda che si agitava nella testa abbia trovato risposta - e senso - nel corpo, anche il corpo di un altro, sperimentato attraverso il lavoro dello sguardo.

Più d'uno di noi è stato allievo di Giovanni Macchia, e ricorda con affetto come abbia saputo trasmettere non le belle parole, ma gli atteggiamenti concreti utili agli studi delle arti, come quando afferma di non aver molta simpatia per quei melomani che si «scaraventano» da un concerto all'altro, da un festival all'altro, coltivano una loro forma di fanatismo, senza a volte conoscere nulla della musica da un punto di vista tecnico, senza aver fatto il minimo sforzo per entrare nel vivo di quei suoi «terribili meccanismi». O come quando di conseguenza afferma d'aver sempre amato il teatro «dalla parte del palcoscenico», nel controcampo dello sguardo in cui cresce lo studio dello spettatore⁶⁹.

Le tecniche attoriche oltre che difficili e «terribili», sono per lo più trattate senza la necessaria precisione e finezza proprio da chi si dedica professionalmente al teatro. La presunzione di sapere è la forma peggiore d'ignoranza. Forse non c'è disciplina, come la nostra, che ignori tanto profondamente i suoi uomini di scienza, e li riduca alle dimensioni delle notizie giornalistiche. Persino Stanislavskij è spesso frainteso con la pedanteria di chi crede unilateralmente agli schemi della manualistica sulle poetiche.

Ma sarebbe ingiusto indulgere al gusto della polemica, perché di fatto è molto difficile creare le condizioni che rendano possibile, anche per lo studioso, fare esperienza del lavoro dell'attore. Per questo consideriamo l'International School of Theatre Anthropology, prima ancora che un duro laboratorio, un privilegio.

Dicevamo delle «lezioni» di Sanjukta Panigrahi, che non consistevano in qualcosa di impartito, ma in un comune lavoro per la costruzione d'un modo di guardare. La rimpiangiamo come maestra ricordando come per ore ed ore, giorni e giorni, ci abbia introdotto ai diversi livelli di organizzazione dei suoi capolavori scenici. Ha così permesso ai nostri occhi di aprirsi sul fenomeno della *nascita della vita* nell'arte, attraverso il contrasto - sulle prime perturbante, poi affascinante, quindi intellettualmente fecondo - fra la fredda e «terribile» complessità dei meccanismi tecnici e l'incandescenza dei risultati.

Nel dire *lavoro dello sguardo*, «sguardo» sta per «attenzione» come parte per il tutto, ed ha il pregio di mettere in evidenza l'aspetto fisico del lavoro. Guardare per ore i procedimenti di un attore, il modo in cui egli scompone e ricomponde la propria partitura d'azioni, non è fatica, ma lavoro, nel senso in cui ne parlava Copeau quando distingueva fra un impegno che dà l'impressione d'essere soprattutto del «corpo» (fatica), ed un impegno che invece coinvolge l'intera unità corporeamente.

⁶⁹ Pagine 38 e 41 de *Gli anni dell'attesa*, in GIOVANNI MACCHIA, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1997.

Così come l'azione fisica dell'attore, anche l'interpretazione dello studioso diventa vacua quando è pre-determinata. Lavoro dello sguardo e sullo sguardo significa esercitarlo e ripulirsi dagli stampini del gusto previo, dalle idee ricevute, dai tic della curiosità e delle noie, quando l'idea del «già visto» blocca l'accesso a nuovi strati da osservare, profondi o in ombra, nuovamente sorprendenti. Lungo tali sentieri, il lavoro diventa esperienza incorporata o *forma mentis*. Non è altro che il tentativo di dar vita ad una delle pre-condizioni necessarie per lo studio del teatro.

L'allenamento dello sguardo richiede ambienti e condizioni non facili da frequentare e realizzare, perché - in termini di spazio, di tempo e di relazioni umane - implica la rivoluzione dell'assetto che abitualmente mette a fronte attori e spettatori. I laboratori non offrono situazioni comode, tanto meno quando si tratta di riunire maestri di diverse tradizioni, attori e registi desiderosi di perfezionarsi, studiosi di diverse discipline. Implica sforzi ideativi economici ed organizzativi, capacità di sfruttare al massimo il tempo e le risorse disponibili, voglia e destrezza nell'adattarsi. Da parte di coloro che non hanno voglia o motivo d'interessarsi, soprattutto i più culturalmente sprovveduti, i laboratori vengono in genere fraintesi e derisi, come fossero ambienti chiusi, sette o congreghe. E' anche tenendo conto di questa inclinazione a banalizzare, che la nostra gratitudine per i maestri dello sguardo si fa per contrasto più intensa.

In fondo, il senso di un privilegio si rende del tutto evidente quando la traccia lasciata sugli affetti coincide con quella fredda e netta lasciata sugli studi, sui metodi, e soprattutto su quell'esperienza che affila lo sguardo.

Atlanti

I libri che stiamo esaminando potrebbero paradossalmente apparire d'argomento collaterale ed esotico, data la ricorrente indifferenza dell'accademia scolastica e giornalistica italiana nei confronti di alcuni dei più importanti classici dello spettacolo, che - pur essendo asiatici per patria - da almeno un secolo appartengono al patrimonio comune della cultura teatrale. Sono di Giovanni Azzaroni, editi dall'editore Clueb di Bologna: *Teatro in Asia, I: Malaysia, Indonesia, Filippine, Giappone*, 1998, pp. 449, 33 ill. ; *Teatro in Asia, II : Myamar, Thailandia, Laos, Kampuchea, Viêt Nam*, 2000, pp. 439, 32 ill. ; *Teatro in Asia, III: Tibet, Cina, Mongolia, Corea*, Bologna, Clueb, 2003, pp. 563, 34 ill.

Si tratta di guide ampie e approfondite alla conoscenza di aspetti basilari dell'arte e della cultura teatrale così com'essa è uscita dal Novecento (cheché ne pensi il pedantismo scolastico). Si presentano in forma solida ed elegante, senza sprechi tipografici: pagine fitte (le più di 500 del III volume, per esempio, corrispondono a circa 800 pagine d'una volume delle "grandi opere" Einaudi); illustrazioni ben selezionate; precisi ed essenziali apparati per agevolare la ricerca e la lettura per incursioni. Completerà l'opera un IV volume, dedicato allo spettacolo in Nepal, Bhutan, India e Sri Lanka.

L'autore è un viaggiatore, un ricercatore sul campo ed insieme un erudito, un Ramusio teatrale moderno che tiene sempre bene in vista le problematiche e le prospettive dell'antropologia culturale. Coniuga uno sguardo nervoso ed aggiornato con un'architettura all'antica, che adotta, come dicevamo, il genere delle "guide". I classici asiatici del teatro vengono visitati e raccontati, fra storia e geografia; fra le esperienze d'uno spettatore appassionato e un ingente bagaglio di notizie attinte alle diverse bibliografie specializzate, paese per paese: prima un'introduzione generale, poi la scelta di due o tre casi (stili, forme, tradizioni) attorno ai quali far tappa. Ad esempio: nel III volume, per la Cina, l'Opera di Pekino da una parte, e dall'altra il teatro popolare delle ombre; per la Thailandia, nel vol. II, le danze mascherate e il teatro delle marionette di legno. Nel primo volume le scelte sono più numerose, per ciascun paese, ma il principio di base resta lo stesso: non tentare una panoramica teatrale generale, e individuare i casi meglio rappresentativi. È la stessa logica che adottò J.R. Brandon per *Theatre in South-East Asia* e - ancor più esplicitamente - per la svelta *Brandon's Guide to Theatre in Asia* (del 1974 e 1976). Risponde bene sia alle esigenze del lettore che alla natura del soggetto. Perché questi classici della cultura teatrale possono avere le proprie radici in un passato lontano quanto si vuole, ma non sono episodi del passato, sono teatri d'oggi, e quindi ambienti, luoghi da visitare, non diversamente dal nostro teatro d'Opera o dal Balletto.

Sulla scia del lavoro pionieristico di Ferruccio Marotti e delle ricerche di Nicola Savarese, accanto a studiosi come Gioia Ottaviani e Vito Di Bernardi (i cui libri sul teatro giapponese e balinese comparivano nella collana di introduzioni agli studi teatrali diretta da Marco De Marinis per la Casa Usher), Giovanni Azzaroni è fra coloro che più contribuiscono ad una seria conoscenza degli spettacoli classici asiatici. Nel 1988 e nel 1994, per esempio, ha pubblicato, sempre da Clueb, *Dentro il mondo del Kabuki* e *Società e teatro a Bali*. Sovrintende, inoltre, ad una sezione della piccola ed intelligente casa editrice specializzata in cinema e teatro "Il principe costante" di Pozzuolo del Friuli, dove nel 2001 sono usciti *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell'India antica* di Carolina Guzman e *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro Nô con il maestro Umewaka Makio* di Matteo Casari.

La strada che Giovanni Azzaroni si è scelto è quella del viaggio lento, con prolungati soggiorni presso i teatri dei diversi paesi (è per lui un punto d'onore parlare di forme spettacolari che s'è recato a vedere di persona). Sono così anche i suoi viaggi metaforici nelle biblioteche. Qui (un po' com'era la formula, qualche anno fa, d'una bella collana ideata da Marcello Pagnini che ora "Il Mulino" ha pensato bene di far fuori) viaggia per ampie epitomi, alterna testimonianze e riflessioni in prima persona con compendi dichiarati di opere critiche di primaria importanza, che egli può dettagliatamente raccontare sfuggendo ai rischi della divulgazione eccessiva ma senza rompere il flusso narrativo unitario (che invece si perde irrimediabilmente nei libri-antologia).

Come i libri di certi geografi, i quali studiano perché lo studio offre una ragione al viaggio (e quindi rifiutano la mortale organizzazione d'un "viaggio di studio"), i libri sull'Asia di Azzaroni riescono a restituire il fascino dell'informazione in vista della conoscenza per esperienza diretta (l'atteggiamento che fonda il genere letterario delle "guide"). A volte raggiungono persino l'effetto di sollecitare la fantasia anche attraverso quel che dovrebbe intorpidirla, l'affastellarsi cioè delle notizie e delle prospettive.

Forse lasciano anche un po' d'amaro in bocca. Perché viene da chiedersi se una tale mole di lavoro, la dedizione all'argomento ed anche la dissimulata soddisfazione di chi sa d'adoperarsi attorno ad un soggetto di centrale importanza, non corrano il rischio, dopo tutto, di venire un po' sprecate. Perché la provincia scolastica italiana su argomenti del genere non solo sa poco (niente di male: non si può saper tutto), ma in genere ritiene quest'ignoranza sacrosanta, come se ignorare quasi completamente il teatro di Cechov fosse assai più grave o vergognoso che ignorare quasi tutto del teatro giapponese Nô. Come se il Novecento non fosse proprio esistito, ed il pensiero teatrale dovesse ricominciare sempre daccapo, dal proprio antistorico canone casalingo.

Il quale può invece apparire rinnovato non appena si lasci permeare dallo sguardo messo a punto nella ricerca.

Nel 2003, Stefano Mazzoni ha pubblicato per l'editore Titivillus di Corazzano (Pisa) un *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in Occidente, dal mondo antico a Wagner*. Sono 291 immagini, in bianco e nero ed a colori, benissimo riprodotte. A prima vista, si tratta della storia canonica del teatro, come in quei corsi accelerati e frettolosi dove ci si illude di insegnare qualcosa di sensato cavalcando una diapositiva via l'altra. Ma l'Atlante di Mazzoni non permette di impoltronirsi in una "prima vista". Le immagini si susseguono secondo un doppio intreccio: il primo è quello cronologico. L'altro è un vero e proprio montaggio di differenti punti di vista: spazi teatrali; accessori scenici; primi piani di attori; grafici; cartine geografiche; modellini che ricostruiscono gli edifici o i congegni del passato. Questo secondo intreccio alterna non solo i punti di vista, ma il genere degli sguardi. È quel che avviene sempre, si dirà, in casi come questo. È naturale, per esempio, che la foto archeologica si accosti al tentativo di ricostruzione. Sì, ma qui il montaggio è davvero sapiente. Basta un minimo di attenzione, e tutto il paesaggio si movimenta, la precisione documentaria comincia a viaggiare accanto a sua sorella la fantasia. Le tavole 40-43, per esempio, ci mostrano in 4 documenti i fotogrammi d'una storia emblematica sul teatro e la città, costruita per contrasti: un paese che s'insedia nella mura d'un antico teatro; un teatro che sopravvive lasciandosi fagocitare e trasformandosi in piazza. Che cosa sta facendo Mazzoni: un vero e proprio atlante, oppure ha nascosto in questo Atlante un mandala del teatro?

A prima vista, il lettore si meraviglia che nel libro non ci siano spiegazioni affabili e diffuse. Qualche stimolo nelle 5 paginette d'apertura, e poi soltanto la puntuale e pignola indicazione delle fonti. Poi ci rendiamo conto che la laconicità dell'autore obbliga ad acuire il nostro sguardo. Siamo noi ad immaginarci tale strategia? Al contrario: l'autore ne è ben cosciente. È pronto a spiegarla. Solo che disloca la spiegazione altrove: non nel suo libro, ma in una rivista specializzata. Nella rivista "Culture teatrali", 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 221-253, pubblica un ampio saggio dal titolo *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*. È l'introduzione al suo libro. Ma sta da un'altra parte. Non importa sapere se questa dislocazione

dipenda da una scelta, o da una necessità imposta dall'economia editoriale. Importa che nel suo libro l'autore non alzi la voce. Ci obbliga a guardare in pace. La sua introduzione dislocata comincia così: "Cosa significa, oggi come oggi, in un mondo tecnologico e multimediale, studiare i teatri? Credo significhi, innanzi tutto, provare *emozioni*. Emozioni non banali indotte da un duro *training* di sguardi difficili, rigorosi, nemici della fretta". E conclude dicendo: "Siamo infatti viaggiatori alla ricerca di sogni perduti, di cui ci affanniamo a mettere insieme i pezzi, ma ci manca sempre qualche elemento; e comunque vadano le cose, formuleremo delle ipotesi di lavoro, anche nel più fortunato dei casi. Ipotesi che chi verrà dopo di noi potrà valutare, contestare, modificare o accettare inseguendo il sogno della storia".

Fa bene a ripetere parole come queste. Perché il valore del teatro rischia fortemente di perdersi, non solo nel degrado dei palcoscenici solenni, ma anche in quelli che non sono neppure più "i bui chiostrì delle dolci università" di cui parlava Fortini prima di esclamare: "Avevo studiato da giovane. Non sapessi la verità".

Un vasto paesaggio fatto di occhiate

Fare storia del teatro spesso vuol dire compiere la preliminare fatica di straniare lo sguardo dalle visuali che paiono naturali. Purtroppo, il teatro che conosciamo direttamente è talmente diverso - spesso incommensurabilmente diverso - non solo dal teatro di altre civiltà, ma anche da quello della civiltà che in maniera preconcepita chiamiamo “nostra”, che per risvegliarlo storicamente al nostro presente dobbiamo prima rovesciare il binocolo e vederlo lontanissimo, ancora più lontano di quanto sarebbe in base alle normali cronologie.

Una delle miserie degli studi teatrali potrebbe infatti essere rappresentata da quella rana che voleva abbandonare il suo villaggio per andare a Benares. Si inerpicò sul monte che divideva il suo stagno dalla città sacra. Giunta faticosamente in cima, si alzò sulle zampe posteriori, guardò giù, e – dato il posto in cui alle rane sono stati collocati gli occhi – gettò il suo sguardo all’indietro, tornò a vedere il suo stagno. E credendolo Benares ne dedusse che non valeva la pena affaticarsi verso una città che in tutto e per tutto era eguale a casa sua. Fece dunque dietro-front e balzellon balzelloni ridiscese.

Per rompere in noi la meccanica dello sguardo da rana, che ogni volta fatica a rizzarsi in piedi col solo risultato di guardare indietro e vedere il già visto, occorre trovare gli strumenti che ci permettano di spaesarci e tra-secolare. Gli archivi, per esempio, fatti di occasioni cristallizzate, dovrebbero servire a questo. Altrimenti sono solo cumoli e notizie.

Sara Mamone ha appena pubblicato due libri importanti per chi vuol farsi un’idea di come l’intreccio degli spettacoli vivesse nella società dei secoli passati: *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma. Bulzoni, 2003, pp. 455; e *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei (carteggi di Giovan Paolo de’ Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario – 1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 565. Quest’ultimo, da cui conviene partire, in realtà è uscito nel 2004.

Estrarre dagli antichi carteggi di tre principi medicei, fratelli del Granduca Ferdinando II, figli di Cosimo II, tutte le notizie attinenti in senso lato agli spettacoli è una di quelle idee semplici e formidabili che ci vuole un lavoro enorme per realizzarle, ma la cui semplicità, una volta realizzate, sbaraglia il semplicismo. Siamo in pieno Seicento. L’ottica fiorentina è europea. Veniamo investiti da quel che Sara Mamone chiama il *continuum* dello spettacolo, in tutta la sua varietà secentesca, avvenimenti di grande impegno e casi minimi e quotidiani; civili e religiosi; cittadini e cortigiani; spettacoli allestiti dai letterati e dai pittori, o portati in giro dalle ditte dei comici di professione.

Le notizie sono a volte descrizioni lunghe, altre volte poche righe en passant, riguardano spettacoli organizzati in patria o visti dagli interlocutori nel corso dei loro viaggi; attori, cantanti e compagnie spedite da una corte all’altra. Davanti ai nostri occhi scorre una tale varietà d’avvenimenti ed una tipologia performativa talmente ricca, anno per anno, giorno per giorno, che è impossibile continuare a pensare alla maniera dei manuali, con i loro schemi e le loro chiare perché scolastiche distinzioni. Fra le solennità scenografiche e musicali che faranno epoca, compare, per esempio, una microscopica e buffonesca partita di pallone (un calcetto grottesco) giocata da sei maschere (tre Covielli contro tre Zanni) vista dal principe Leopoldo a Pisa, nel Carnevale del 1642: giocarono tutto il tempo con le maschere in faccia, scrive al fratello Giovan Paolo, tanto che “credo abbin avuto a scoppiare”. L’altro fratello, Mattias, da Siena, nel carnevale del 1646, scrive che per passare il tempo e scacciare la melanconia organizza anch’egli un calcetto grottesco e inoltre una giostra di nani (di “caramogi”). Simili salti dalla solennità al grottesco si riscontrano anche sul

versante degli spettatori. E qui a farla da protagonista è la Regina Cristina di Svezia. S'è convertita. Viene festeggiata. Giovan Paolo per l'occasione è a Roma: staremo a vedere, scrive, "l'esito che avrà questo romanzo". La Regina "si canonizza per pazza", scrive ancora, e poi la mostra come spettatrice: ritardataria, tanto da farsi fischiare per l'attesa. Ride forte e fuori tempo, tanto da farsi zittire. Lungo tutta una commedia di 6 ore parla ad alta voce e mangia uva ed olive, un piatto da una parte, l'altro dall'altra. E poi, siccome non sa star ferma a guardare ed ascoltare, passa il tempo della recita a pettinarsi. Siamo nel 1656. È una Maestà a contropelo, che sta nel solenne parterre di principi, cardinali, sovrani e cortigiani più come un personaggio del Berni, che come un'eroina del Rospigliosi.

Non sono solo aneddoti e colore. Sono sguardi. Per vedere il teatro del passato con gli occhi della mente, si sa, occorre il cannocchiale erudito, ma tutta l'arte consiste nel saperlo usare per dritto per rovescio, alternando primi e primissimi piani a lontananze di nitide miniature.

Dopo il carteggio di Giovan Carlo de' Medici, saranno "spogliati" come si dice in gergo, quello di Mattias e infine quello di Leopoldo, il più ricco e forse il più sorprendente, preannuncia Sara Mamone. Nell'insieme, i tre principi e le loro carte, diventeranno una delle fonti primarie per pensare lo spettacolo secentesco. Ha fatto bene l'autrice a non setacciare le notizie per generi ed a lasciarle tumultuare nella loro cronologia. Ed ha fatto benissimo ad adottare una nozione ampia di spettacolo. Non solo per l'abbondante spigolatura di notizie, ma soprattutto per salvaguardare Disordine e Contrasto, quel *coacervo organizzato* regalatoci dalla sorte multiforme degli epistolarii.

La raccolta implica un difficile equilibrio fra lavoro d'autore e d'*équipe*. Sara Mamone lo sottolinea a più riprese: attorno a lei ha lavorato, con scansioni diverse, quella che un tempo si sarebbe chiamata una "scuola" (Annamaria Evangelisti, che ha anche collaborato alla trascrizione dei documenti; Anna Maria Testaverde; Domenica Landolfi; Teresa Megale; Nicola Nichelassi; Alessia Alessandri; Corrado Casini; Silvia Castelli; Flavia Cancedda; Alessandra Maretti; Luigi Spinelli; Beatrice Tannini). Dietro questo libro e gli altri che lo seguiranno, c'è infatti una bibliografia di studi specialistici e recenti che si intrecciano a quelli diretti da Siro Ferrone sulla Commedia dell'Arte, da Elvira Garbero Zorzi sugli edifici teatrali, da Cesare Molinari e Renzo Guardanti sull'iconografia teatrale, alle ricerche di Stefano Mazzoni e di Paola Ventrone, e che nell'insieme fanno di Firenze un luogo privilegiato della storiografia teatrale.

Si dirà: i quattro fratelli Medici, Giovan Carlo, Mattias, Leopoldo, ed il maggiore, il Granduca Ferdinando II, senza dimenticare la madre Maria Maddalena d'Austria, reggente assieme a Cristina di Lorena dopo la morte di Cosimo II, o Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II, tutti costoro, si dirà, non rappresentano certo un momento alto della dinastia. Sono semmai protagonisti del ripiegio e della decadenza. È proprio questo, replica Sara Manone, che li rende particolarmente interessanti. Ci mostrano la rete degli usi spettacolari come tessuto connettivo d'una vita di relazione, non come proiezione eroica d'una aristocrazia in ascesa. Sono spettacoli per la convivenza, non per l'utopia.

È il percorso che attraverso primi piani e ricerche approfondite, da Lorenzo il Magnifico al teatro delle Accademie e ad una serie di "pittori al bivio" fra la tela e la scena, lega il volume *Dèi, Semidei, Uomini*. Qui vengono spiegati la natura e la funzione dei legami che permettono la continua presenza degli spettacoli non commerciali, quel campo d'energie che prima ancora di trasmettere messaggi, regola rapporti fra ambienti e persone, crea una dialettica – o un'ombra – fra le gerarchie degli spassi e quelle degli uffici cittadini, secondo la "briga a passarsi" che ritma il respiro della vita in comune. Bisogna lasciar cadere le partizioni specialistiche e di genere della scolastica teatrale se si vuole comprendere come gli spettacoli si innervassero nella città. Occorre inventarsi nuovi sistemi d'orientamento e persino nuovi metodi di indagine. Gli studi teatrali non possono essere specialistici. Hanno il dono e la spina d'esser speciali. È quanto sosteneva Raimondo Guarino in un libro del 1995 che dovrebbe far scuola (*Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*). Lo stesso, sostiene Sara Mamone, vale per Firenze. Cambiando

continuamente punto di vista, il suo libro mostra le complesse e a volte sotterranee dinamiche dello spettacolo endemico. Si concentra sugli ambienti accademici e di corte, ma offre un esempio di più ampio raggio, perché riguarda il senso e il valore degli *spassi*: una parola oggi banale, ma che nasconde nella sua etimologia l'azione di espandersi, il momentaneo dilatarsi della vita, dell'esperienza, del tempo. Gli spettacoli endemici, che alla luce delle idee smorte paiono cerimonie, convenzioni calendariali, diletterismo e propaganda, a guardarli da vicino risultano simili ad un sistema sanguigno, altrettanto essenziale dell'altro, politico, amministrativo ed economico, per la sostenibilità della vita comune. La irrorano di spezie e scintille, la rendono brillante e piccante – o noiosa per scelta divertita e non per necessità. Sono, nel loro insieme, un grande specchio, fedele o deformante. E perciò, nel loro insieme, si distinguono dagli spettacoli dei “teatri andanti” delle ditte comiche, che specchio non sono, ma piega, frattura, ombre straniere d'un mondo e d'una storia a parte.

L'impronta di Arlecchino

Arlecchino si caratterizza per il suo carattere indelebilmente italiano, tanto noto che soltanto il Crocefisso, più di lui, è identificabile a prima vista. Un accostamento blasfemo? Attraverso il confronto incongruo ed obbligato con l'icona che condensa una grande storia, il «Grande racconto», una fonte di valori, che per molti è la storia di tutte le storie, l'icona d'Arlecchino, modesta, moderna e mondana, ma anch'essa universale (buffamente universale), rivela la sua essenza nell'esser vuota di storia.

Talmente vuota che persino il corpo del personaggio rischia l'abolizione. Un Arlecchino nudo sembra infatti impossibile da immaginare. Era corpo, ma ora è un vestito. Nient'altro che l'abito dai cento colori gli dà consistenza. Questo vestito e la terra che gli sta intorno paiono galleggiare fuori dal tempo, fuori dalla storia.

Anche per questo, le bibliografie su Arlecchino, quella fantastica e quella basata sui documenti, sembrano incomunicabili. Di Arlecchino si può parlare a lungo senza mai far storia. Oppure se ne può far storia senza mai tener conto della sua polivalenza fantastica.

E quindi d'ora in avanti, non si potrà più fare a meno del vasto lavoro di Delia Gambelli, risultato d'uno studio durato alcuni decenni: *Arlecchino a Parigi*. Parte prima: *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 448, 13 ill.; Parte seconda: *Lo «Scenario» di Domenico Biancolelli*, ivi, 1997, pp. 875 in 2 tomi, 87 ill.

Delia Gambelli struttura il suo lavoro sul rigore filologico. Ma non dimentica mai d'avere a che fare con la poesia. La difficile poesia del teatro in azione, che può lasciare impronte tanto più potenti quanto più si disperde la consistenza della sua opera.

C'era nell'abbazia di Saint-Victor, a Parigi, nel Seicento avanzato, il canonico Santeul, poeta in latino, buongustaio non crapulone, bizzarro e affascinante, prudente con le signore, ardito nel pensiero. Un giorno lo visitò un omino in abito da passeggio, meticoloso, un po' solenne, che affettava un francese pronunciato alla maniera degli italiani. Voleva alcuni versi per Dominique Biancolelli, l'attore più prodigioso e spassoso del tempo, l'incarnazione di Arlecchino. Santeul domandò perché Arlecchino non si fosse presentato di persona. L'omino rispose che Biancolelli, per l'appunto, era lui. Il canonico non ci cascò: saltava agli occhi quanto quel signore fosse di tutt'altra pasta, di tutt'altra natura. E il signore si congedò con l'aria compunta di chi non s'offende né perde tempo. Ricomparve qualche giorno dopo, sempre posato e riservato, ma imbacuccato, questa volta, in un mantello che lo copriva fino ai piedi. Come entrò dal canonico Santeul, urtò nella porta, gli cadde il mantello, si scoprì nel costume arlecchinesco, fu d'improvviso rapido, acrobatico, ritmico, grottesco. Correva qua e là per la stanza. Aveva indossato la maschera e mutato natura: era proprio quello strano essere che alcuni classificavano fra le delizie del genere umano. Dopo il primo salto di sorpresa, il canonico-poeta cominciò a corrispondergli: correva anche lui, reagiva, si bloccava all'improvviso praticando alla men peggio la comunicazione muta della mimica e dell'azione. Ad un certo punto, gli venne in mente di inseguire l'omino adorabile e indiavolato agitando l'almozia, la mantellina di pelliccia che faceva parte dell'abito dei canonici. Arlecchino, in risposta, lo fece saltare a colpi di cinghia. Improvvisarono insieme per un po'. Poi Biancolelli si tolse la maschera. Si abbracciarono come amici di lunga data. Ormai lo erano. Il tempo dell'improvvisazione infatti è molto denso.

Siamo alle pagine 271-274 del primo volume dell'imponente opera che Delia Gambelli dedica ad Arlecchino a Parigi. *Dall'inferno alla corte del Re Sole* si presentava, nel '93, come

introduzione ai due tomi con cui il lavoro ora si conclude, con la pubblicazione dello *Scenario* di Domenico Biancolelli. Lo *Scenario* è un documento unico nel suo genere, ampio, fantasioso e preciso (è un documento di lavoro), nasce sotterraneo e diventa un crocevia delle scene, fra le geniali farse degli attori italiani e i capolavori di Molière, a Parigi, nel Grande Secolo di Luigi XIV, per la cui cultura il teatro era centrale.

Il lavoro di Delia Gambelli è una grande impresa, che porta i segni di diverse stratificazioni, con la competenza e la sensibilità d'una studiosa di letteratura che conosce anche il teatro dall'interno (la lezione forse più preziosa di Giovanni Macchia). La lunga storia di Arlecchino a Parigi ricapitola tutti i temi principali della Commedia dell'Arte, i suoi migliori enigmi, da quelli tecnici a quelli transculturali. Arlecchino (che diventerà il simbolo del teatro all'improvviso o Commedia dell'Arte) è soprattutto francese, anche se gli attori sono italiani, e inventano una patria bergamasca. L'arco storico e documentario dell'opera va dalla seconda metà del Cinquecento alla fine del secolo successivo. Circoscrive un microcosmo. E come ogni impresa storiografica fatta bene, andando a fondo nel passato sfocia al presente.

Mi fermerò soprattutto sullo *Scenario*, i due tomi più recenti. Era scritto, all'origine, per essere consultato, non era un libro da leggere, ma uno scartafaccio di promemoria professionali che Domenico Biancolelli, il «Dominique» dei parigini, trasmise al figlio attore, il quale, alla sua morte, lo lasciò al magistrato Thomas-Simon Gueullette. In questi due passaggi c'è già l'impulso che farà crescere il documento: un materiale di lavoro interno ad una famiglia d'arte diventa un appassionante libro di lettura per un colto funzionario innamorato del teatro.

Gli attori italiani avevano la peculiarità - la capacità - di comporsi da soli le proprie «parti» in commedia, una volta fissato lo scalettone dell'opera. Questa autonomia drammaturgica è ciò su cui si basa la loro fama d'«improvvisatori». Ma erano tanto poco estemporanei che il Biancolelli, professionista meticoloso, fissò sulla carta le sue composizioni autonome parte per parte (82 pezzi), sia per possedere bene i dettagli del proprio repertorio, sia - forse - per trasmetterlo agli eredi. Per ciò, lo *Scenario* è un documento unico: in realtà non è una raccolta di scenari, di canovacci, ma la collana delle sequenze e delle scene di un solo personaggio nella creazione individuale d'un attore. Vediamo solo le sue «parti», e molte volte non sappiamo in quale «tutto» si inserissero. E dunque - dobbiamo ancora domandarci - in che modo gli appunti parziali d'un grande professionista han potuto trasformarsi in libro?

L'amore del magistrato Gueullette per il teatro era di tipo attivo, scriveva ad esempio scene e dialoghi per gli attori e non voleva essere pagato, non certo per altruismo, semmai per gratitudine, o forse perché sapeva quel che Proust spiegherà in maniera cristallina: che l'amore per gli spettacoli, se resta *inutilisé*, se non fruttifica nell'azione, si ritorce sugli spettatori come un vizio o una malattia, una *boulimie qui ne les rassasie jamais*, che li fa *célibataires de l'Art*, ridicoli come i paperi quando cercano di volare. Così Gueullette, appassionato, si intestardì anche a tradurre in francese lo scartafaccio di Arlecchino. Quando la traduzione fu conclusa erano passati quasi un'ottantina d'anni dalla morte del Biancolelli a Parigi, nell'agosto 1688. E quando Gueullette morì, nel dicembre 1766, lasciò agli eredi la sua traduzione in due quaderni manoscritti rilegati in cuoio, che fu lui a intitolare *Scenario*. Curiosità preziose, passarono per diverse mani. Oggi sono conservati alla Bibliothèque de l'Opéra. Gueullette aveva pensato di farne un libro?

Restò manoscritto. L'originale italiano, di mano del Biancolelli, intanto s'era perduto. *Scenario*, in francese, fu utilizzato e consultato, ma pubblicato solo nel 1969, non benissimo, da Stefania Spada presso l'Istituto Orientale di Napoli, con il titolo *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*. La Gambelli l'ha fatto rinascere. L'ha ripubblicato direttamente dal manoscritto approntato dal magistrato, con un ampio corredo di notizie storiche, in maniera filologicamente ineccepibile e teatralmente accorta, annotando la ricorrenza dei lazzi, la loro rispondenza con altre scene italiane o francesi. Tant'è che in queste più di 1000 pagine di ricostruzioni storiche,

documenti e note troviamo sminuzzato anche un importante saggio su Molière, la cui compagnia recitava, a giorni alterni, sulla stessa scena in cui recitavano anche Biancolelli e «les italiens».

Attraverso lo *Scenario* e le note con cui la Gambelli lo vivifica si può penetrare in quell'impasto di cultura orale e cultura scritta, di attualità e antica tradizione del mestiere, di invenzione e bricolage, che caratterizza le compagnie dei professionisti della scena e obbliga la filologia teatrale ad essere più che altro un'archeologia, passando dallo studio semplice dei testi alla ricostruzione, *tramite i testi*, d'un vivo ambiente che faceva l'*opera* scomparsa, di cui restano reliquie.

Le trame, le battute e soprattutto le chiavi di commedia trasmigravano dall'uno all'altro spettacolo, da un testo ad uno scenario, da una lingua all'altra, dall'Italia alla Spagna ed alla Francia, dal gesto alla parola, da Biancolelli o Scaramuccia a Molière e ritorno, senza che in genere sia davvero possibile individuare chi abbia iniziato. Gli strumenti adatti agli studi dell'intertestualità qui non servono. Le date non datano nulla di preciso, perché un uso di mestiere non lo si può inchiodare alla data in cui è per la prima volta attestato. Gli scritti galleggiavano in un mare magno di sapere in azione, che finiva sulla carta di sbieco e per caso. Nel Seicento inoltrato era già un sapere secolare, perché le ditte teatrali italiane - e cioè le prime generazioni della Commedia dell'Arte trionfante - divennero complesse e rigogliose fin dalla metà del secolo precedente. Altre ditte della scena erano cresciute in Spagna, in Francia, in Inghilterra. Malgrado la differenza degli idiomi e dei paesi, era una cultura sostanzialmente comune. Fece qualcosa di unico: creò un'arte che trasformava il commercio in un maestro e scoprì tecniche espressive attraverso la comprensione delle dinamiche che stanno sotto i consensi e i dissensi dei pubblici, gli incassi più o meno alti. A volte sboccò in letteratura.

La Gambelli naviga fra questi problemi, non discute per l'illusione di risolverli, ma per districarvi il poco possibile. Anzi: la cosa più interessante è che districarsi non vale poi tanto. Vale più capire il carattere dell'intrico. Perché l'incertezza che continuamente risponde alle domande filologicamente obbligate è in fondo la percezione a distanza di un vivo sistema o organismo di relazioni, in cui non è vero che la letteratura non abbia spazio, ma dove il suo spazio non è tutto, né è privilegiato. Privilegiarlo noi, dato che possiamo lavorare solo sugli *scripta manent*, sarebbe tradire la natura dei documenti. La troppa fedeltà alla filologia sarebbe insomma antifilologica. Ma in compenso è intellettualmente eccitante confrontarsi con una letteratura che non si comporta con criteri letterari, e che è sempre *in statu nascenti*.

Lo *spazio letterario* è molto importante per il teatro, ma le vie per cui vi si spalanca sono ogni volta un paradosso. Il modo in cui lo scartafaccio di Domenico Biancolelli è divenuto un gran bel libro costituisce un caso estremo e insieme esemplare, che ha implicato successivi passaggi di stato, nell'arco di generazioni distanti: c'è voluta la dignità professionale e la precisione d'un grande attore; la passione attiva d'un grande spettatore come il magistrato Gueullette; le biblioteche, le sale manoscritti e i loro studiosi. Ma il risultato, alla fine, non ci fa mangiare vecchia polvere. E' un libro d'oggi. La Gambelli in realtà ha *condotto a termine* - non l'ha solo *studiato* - il progetto di Gueullette.

Alcuni di coloro che hanno lavorato sulle pagine del Biancolelli-Gueullette hanno lamentato che di certe commedie non si capisca affatto la trama. Sono gli stessi che leggono uno scenario come una commedia liofilizzata. Ma questa lacuna non c'è: le «parti» d'Arlecchino sono molto più dettagliate di quanto non siano gli scenari e persino di quanto non siano i testi delle vecchie commedie, dove delle parole non manca nulla, ma dell'azione quasi tutto. Spesso emerge, per esempio, che le diverse scene inventate da Biancolelli per una determinata commedia hanno fra loro una coerenza che non dipende dalla loro funzione e dalla loro posizione drammaturgica. La Gambelli parla, in questi casi, di «unità d'azione» all'interno della «parte». A me pare piuttosto una coerenza di tipo musicale, come se, aldilà del loro significato, i lazzi e le scene fossero anche fra loro intonate, quasi variazioni attorno ad un tema. E' una pratica non evidente ma non rara nella

drammaturgia dei teatri professionali europei della fine del Cinquecento e del Seicento: sceneggiano l'opera tenendo conto, oltre che degli obbligati legami narrativi, anche di legami puri, una sorta di danza, dove certi oggetti o certe azioni si rispondono, cambiano di segno, hanno peripezie pur non collaborando alla storia. E' uno di quei casi in cui, attraverso la letteratura, il teatro e la vita possono ancora far irruzione nella nostra stanza. E, malgrado tutto, l'omino lascia ancora cadere il suo mantello.

Un capolavoro bastardo

Giovan Battista Andreini era stato un attore-poeta, figlio dell'attrice-poetessa Isabella e dell'attore-scrittore Francesco Andreini. Quando parla delle centaure come regine in terra e sante in cielo, Giovan Battista si riferisce rispettivamente a Maria de Medici ed a sua madre.

Mi riferisco a *La Centaura*, un'opera stampata a Parigi nel 1622, dedicata a Maria de Medici, aperta dai complimenti per l'autore firmati da alcuni dei maggiori esponenti di quel movimento di pensiero che oggi noi chiamiamo libertino. La *Centaura*, scrive Andreini presentandola ai lettori, è un'opera «contrarissima in se stessa», proposta come una ibridazione di generi, forse una voluta bizzarria, forse qualcosa di più: un esperimento ai limiti. Bizzarria o esperimento che comunque di quei generi conferma ed esplora la natura e la vitalità.

Com'in Italia stampai opere recitative, così in Francia do alla luce drammatici componimenti; ma fra tutti non c'è il più stravagante di questo soggetto, intitolato la Centaura.

Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa, nel prim'atto essendo commedia, nel secondo pastorale e nel terzo tragedia.

Lo sperimentalismo si rivela non fine a se stesso, ma tramite per rendere sensibile un'idea della vita, una convinzione sul modo giusto di stare al mondo, che possiamo ricollegare al vasto e multiforme orizzonte del pensiero «libertino», con alcune varianti originali. Per il momento basterà ricapitarle come lotta contro l'unilateralità.

L'una e l'altra presa di posizione - quella nei confronti dei generi e quella contro l'unilateralità - coniugano il dibattito e le mode intellettuali con le esperienze e il *tacit knowledge* degli attori di professione.

Nel presentare, nel 1636, la sua *Illusion comique* come «un étrange monstre», dove «le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie», Pierre Corneille probabilmente trasmetteva ancora un'eco della *Centaura* di Giovan Battista Andreini, pubblicata a Parigi nel 1622.

Il «mostro» non sempre è «mostruoso», né oggi né, tanto meno, nei secoli scorsi, quando confinava con la nozione di «ibrido» per indicare un organismo che riusciva a fondere in una nuova unità nature contrastanti. I «mostri» letterari erano simili a quel che si credeva accadesse in natura, quando – dirà Athanasius Kircher – animali diversi si congiungono per formarne uno nuovo. Così l'elegantissima giraffa, per esempio, sarà spiegata come un «ibrido» o un «mostro» nato dall'unione del commello con il leopardo (si chiamerà «camelopardo»); e la natura misteriosa di quello stranissimo, ibrido, mostruoso animale rinvenuto nel Nuovo Mondo, l'ornitorinco, verrà spiegata come il risultato di un accoppiamento multiplo che coinvolge volpe, scimmia, testuggine e maiale⁷⁰. Tutto questo dal nostro punto di vista non è privo di utilità, perché ci introduce ad una *forma mentis* che tratta la natura del genere letterario analogamente alla natura animale. Il creare un'opera letteraria ibrida dedicata ad un ibrido animale come il centauro è quindi il non plus ultra del gioco di specchi fra il microcosmo teatrale e il vasto ed imprevedibile mondo naturale.

Il «mostro» può quindi essere il segno di una contraddizione, ma anche d'una superiore conciliazione, quand'è una creatura «contrarissima in se stessa» che perviene però ad una nuova

⁷⁰ Così Athanasius Kircher in *Arca Noe in tres libros digesta*, 1675, cit. in Dino Pastine, *La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 105.

unità. Era sempre stato questo il primo scalino per la rivalutazione dei centauri, rappresentato tradizionalmente da Chirone, che essendo mezzo animale e mezzo uomo è ottimo pedagogo di principi. Ma Giovan Battista Andreini procede su questa strada quant'altri mai. Fino a rovesciare il senso della favola. La *Centaura* fa capire che gli animali *sbagliati* sono gli esseri umani, unilaterali, essendo solo uominini possono essere malvagità pura, illusi di sé. Siamo nel 1622. Trent'anni dopo presenta ai suoi potenziali mecenati il volume manoscritto con il suo Don Giovanni, l'incarnazione stessa dell'unilateralità, della coazione a mutare continuamente per ripetere sempre la stessa storia.

Questo testo dell'Andreini, rimasto inedito, viene ora portato alla luce da Silvia Carandini e Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. "Il nuovo risarcito convitato di Pietra" di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 734. È un libro d'eccezione, tre libri in uno (due studiosi e l'edizione critica d'un non-classico secentesco), la riscoperta d'un teatro che materialmente non c'è stato, e che forse proprio per questo riesce ad emergere in tutta la sua difficile bellezza dalla polvere degli archivi. Purché non ci si getti a capofitto nella lettura del testo, come se lì quella bellezza potessa trasparire.

Non traspare, se non ricorriamo a qualche espediente nel modo di guardare.

Quella cosa che chiamiamo "polvere degli archivi" è niente. La vera polvere è degli sguardi, gli sguardi ligi agli studi ordinari, posati sul passato quasi per comando, annoiati, prima ancora di divenire noiosi.

Luciano Mariti lo dice quasi in apertura: ha l'impressione "di doversi allenare" ad un doppio sguardo storico-critico, uno sguardo "il cui gioco è vedere da lontano un'indistinta figura" ed un altro, ravvicinato ed a contrasto, "in cui si è risucchiati dalla precisione e dalla forza del dettaglio" (p. 67). Questo dell'allenamento è il primo effetto del Don Giovanni inedito d'uno dei più grandi attori-drammaturghi del teatro secentesco, visto nei suoi meandri scenici, fra Spagna, Italia e Parigi; scenari e testi distesi; ditte comiche e spettacoli signorili; commedia e rappresentazione sacra; spettacoli di macchine e di lazzi. Ma visto, soprattutto, nei *nostri* meandri: fra il poco che tutto sommato sappiamo e il molto che siamo invitati a congetturare.

Dietro (e a volte contro) le notizie, si muove infatti una storia. Il punto di forza di questo libro sta nel carattere estremo, per gli storici del teatro, del suo baricentro: non il documento d'uno spettacolo, né una pièce circolante fra i libri, ma una ipertrofica potenzialità sia di libro che di spettacolo. Si può fare storia a partire da qualcosa di grosso che però non ha fatto storia, che è restato nel limbo delle intenzioni? Forse sì. A saperlo intelligentemente sfruttare, è un punto di partenza privilegiato e denso. Sembra di sentire l'eco di Fabrizio Cruciani, che amava la storia dei casi senza futuro, e l'amava come indicazione di metodo per la storiografia teatrale. La quale, se la si prende sul serio, obbliga ad agili contraddizioni in termini: non può non comportarsi come storia di un'arte, e non può non scoprirsi storia di campi d'energia fra l'effimero e il perdurante, potenzialità e reminiscenza, tradizione e necessità di cambiare. Il "limbo delle intenzioni" è a volte il territorio in cui la radioattività del teatro, la sua vita strutturale, lascia le tracce migliori.

Parte di qui, dal limbo, a quasi 150 pagine di distanza dal doppio sguardo di Mariti, Silvia Carandini. Da un dettaglio: due "cose" che possiamo rigirarci fra le mani, "due eleganti manoscritti, rilegatura in pergamena e carta profilata in oro, emersi da fondi di biblioteca o d'archivio a Roma e Firenze, due doni ben confezionati", reperti insieme eloquenti e reticenti "di un progetto teatrale ambizioso rimasto forse nel limbo delle intenzioni" (p. 229).

C'è, in queste pagine, dense e mai pesanti, più organicità che organizzazione, più senso del libro che dell'editoria, più gusto dell'armonia che del mettersi d'accordo. Gli autori pubblicano due studi magistrali che hanno per baricentro la figura di Don Giovanni e perlustrano la storia del teatro europeo del Seicento in una profusione di notizie, documenti, note biografiche e bibliografie che ricorda l'antica generosità dell'erudizione, ed ha il gusto del gioco e dei fantasmi che deriva dal magistero di Giovanni Macchia. Carandini e Mariti lavorano ciascuno per suo conto, tenendosi d'occhio. Arricchiscono le discrepanze, conservano le rispettive peculiarità, idiosincrasie e

specialità. Carandini è un'autorità fra gli studiosi della festa e dell'effimero barocco; Mariti lo è nel campo dell'editoria teatrale nei secoli XVI e XVII e nella cultura delle compagnie professionistiche, nel sapere, spesso tacito, degli attori. Si tengono liberi e architettano il paesaggio ciascuno a suo modo, lavorando invece di concerto nello stabilire l'edizione critica del testo inedito dell'Andreini, che si rivela di centrale importanza per la lunga storia del Don Giovanni nella letteratura e nel teatro europei: il caso più interessante nell'arco di tempo che va dal testo attribuito a Tirso de Molina, nei primi decenni del Seicento, alla reinterpretazione di Molière nel 1665.

Ne risulta un libro arioso, a tre facce, "largo" ("gli spettacoli, come i libri, non sono lunghi, sono larghi", scrive ad un certo punto Mariti). Il testo dell'Andreini è un'opera drammatica in versi, con scene coreografiche e parti da cantare. Restata a lungo nel dimenticatoio, si trasforma – animata dagli sguardi dei due autori – in una sorta di macroscopica potenzialità. Nel complesso, essi compongono un libro che riesce a conservare l'intima sommossa che fa l'aristocrazia degli studi teatrali, quella spina, o *voluptas dolendi* di qualità tutta particolare, che scova nel *teatro così com'è stato*, l'indizio e il fantasma d'un teatro che non c'è mai.

G.B. Andreini è il più importante drammaturgo del Seicento italiano, attore-poeta figlio dell'attrice-poetessa Isabella e di Francesco Andreini, autore di libri bizzarri e grande attore in parti di Capitano folle e millantatore e di pastore melanconico. Giovan Battista era invece specializzato in parti di giovani avventurosi e innamorati col nome convenzionale di Lelio. L'altro suo pezzo forte era la macchietta d'un vecchietto allegro e spiritoso, chiamato Cocalino. Con questo nome firmò una delle sue commedie, *La Venetiana*, nel 1619. Il suo *Adamo*, sacra rappresentazione pubblicata nel 1613, fu letto da Milton e s'è guadagnato il prestigio d'essere fra i punti di riferimento del *Paradise Lost*. A Parigi, dove dirigeva la compagnia degli attori italiani, nel 1622 pubblicò a raffica, in italiano, 6 delle sue più celebri pièces, fra cui la stravagante e sapiente *Centaura*, summa di tutti i generi teatrali, commedia nel primo atto, pastorale nel secondo e tragedia nel terzo, che ispirerà l'*Illusion comique* di Corneille. Quando questi presentava, nel 1636, la sua *Illusion comique* come «un étrange monstre», dove «le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie», trasmetteva ancora un'eco della *Centaura* di Giovan Battista Andreini.

Sia in quanto letterato, sovvenzionato dai mecenati, che in quanto attore-capo, cui il prestigio letterario serve per organizzare il consenso attorno al commercio teatrale (secondo le dinamiche che Siro Ferrone ha spiegato nel libro *Attori mercanti corsari*, Einaudi 1993), G.B. Andreini pubblicò moltissimo: una sessantina fra testi drammatici, libri di versi e opuscoli. Numerose le ristampe e le riedizioni. *Il Convitato di Pietra*, forse la sua ultima opera, è invece rimasto un libro al limbo: due manoscritti, eleganti, riccamente rilegati, con pagine profilate in oro, offerto a pochi mesi di distanza a due possibili mecenati. Quando lo scrive, il famoso amoroso è ormai un vecchio di 75 anni, che sale raramente in palcoscenico e fa allora la parte di Pantalone. Negli stessi mesi, torna per la quinta volta sulla storia di Maria di Magdala, e nel 1652 la rimette in scena a Firenze e Milano, dove la pubblica col titolo *Maddalena lasciva e penitente*. L'antitesi di Don Giovanni. O forse il suo complemento?

I manoscritti del *Convitato di Pietra* sono datati settembre e dicembre 1651. G.B. Andreini morirà nel giugno del 1654. Era nato a Firenze il 9 febbraio del 1576. Dovrebbe appartenere al grande repertorio italiano, nello spazio, diciamo, che si apre fra Ruzante e Goldoni. È sempre restato fuori. Più che gli studiosi e i letterati, è stato Luca Ronconi ad imporlo all'attenzione. Ha detto e ripetuto: guardatelo in scena. Ce l'ha messo. Guardate la macchina delle immagini. L'ha messa in moto: *La Centaura* nel 1972 e nell'ottobre scorso; *Le due Commedie in Commedia* nel 1984; *Amor nello specchio* nel 1987 e nel 2002. Ogni volta come un paradosso: un "classico" che diventa interessante proprio perché fra i classici non c'è mai entrato e non c'è modo che v'entri. Per ragioni comprensibilissime: ha una lingua che allaga, l'Andreini. È facile dire che la sua poesia sta tutta da un'altra parte. Ma per vederla, come si fa?

Anche per questo, *Il Convitato di Pietra*, benché uno dei due manoscritti fosse noto agli studiosi, restò trascurato, a dispetto dell'importanza dell'autore e del soggetto. Parve affetto da gigantismo, non s'è saputo come prenderlo, dove fossero i manici o gli appoggi per trasferirlo dal suo al nostro tempo, dai suoi ai nostri *sensi*. Carandini e Mariti hanno adottato una soluzione drastica: l'hanno letto come un'avventura estrema, come un testo-progetto che attraverso l'allagamento linguistico contorna un lavoro di restauro, che traduce un "capolavoro bastardo", un dramma che gira fra le ditte comiche senza mai assestarsi, in un'idea di spettacolo adatta ai tempi. Come se G.B. Andreini si fosse chiesto: "come fare del Don Giovanni l'esempio di un'arte nuova di far commedie in questo tempo?". In realtà lo dice a chiare lettere, indicandolo, nel titolo, come "nuovo" e "risarcito". Al suo tempo, il verbo "risarcire" veniva ancora comunemente usato per indicare il lavoro che oggi chiameremmo di riparazione e manutenzione. Si usava soprattutto per le navi: "risarcire una nave" voleva dire rimetterla in grado di navigare. È proprio così: la storia di Don Giovanni fu a lungo un vascello in avaria. Legni stanchi e sconquassati: non c'è niente da capire, ma se non la si rimette in funzione non ci si rende neppure conto di come facesse a navigare. È diventata un "mito" penetrante e misterioso solo a partire dall'Ottocento, dopo il restauro "definitivo" di Mozart e Da Ponte, nel 1787. Prima vivacchiava come leggenda da predica. E navigava bellamente per i teatri con bandiere e stracci al vento, garanzie d'incassi, e sulla prua la gloriosa polena del Commendatore. Andando tutto il tempo in avaria. Molière giocherà di reazione: sapendo quel che il pubblico si aspetta, ne dribblerà l'attesa. G.B. Andreini si serve invece del bastimento malandato per trasformarlo nel vascello fantasma di tutto il teatro possibile: sacro e profano; mitologico e cristiano; recitato e cantato; fatto di lazzi e di solennità scenografiche. Un bastimento capace di sfondare i compartimenti dei generi; di distillare le mode sceniche spagnole, italiane e francesi; di rendere complementare quel che sembra opposto: la spinta verso l'osceno e quella verso l'insegnamento severo e doloroso. Si inventa, per esempio, una madre, la Madre di Don Giovanni, e la mette all'Inferno, fra le ombre di genitori che amaron troppo i propri figli e non seppero correggerne i vizi in erba. Sfrutta cioè la segreta ricchezza di questa trama apparentemente sgangherata, che innesta la commedia di seduzioni, cappa e spada sul tronco di un pulpito. Sa che quel che pare sgangherato ai letterati e di pura cassetta alle ditte comiche, nasconde e imbavaglia un'energia che può divenir dirompente.

Si parla spesso di teatro di poesia. Jean Cocteau spiegò chiaramente il problema, quando disse di voler sostituire, alla poesia *nel* teatro, la poesia *del* teatro. Paragonò la poesia *nel* teatro ad un frammento di merletto, finissimo, che di lontano si vede e non si vede. La poesia *del* teatro, invece, è come "un merletto fatto di corde. Un vascello sul mare". È questo che fa Giovan Battista Andreini. Nei casi più fortunati lo si vede ad occhio nudo. Dopo la prima sequenza, notturna e di stupro, quando la spada serve a Don Giovanni solo per smorzare una candela, uccidere la luce, come nel secondo stupro ucciderà il Commendatore, Andreini spalanca la scena sul risveglio di Don Ottavio, una lunga sequenza che pare già il Risveglio del Giovin Signore del Parini, accompagnata solo dalla musica, senza parole, con parrucchieri, cipria, sarti e addetti alla vestizione del gentiluomo. Solo alla fine, Don Ottavio parlerà, congratulandosi con se stesso per non essersi recato all'appuntamento notturno con Donna Isabella, che intanto, per la sua prudenza, è stata violata. Sono i casi fortunati, quando il ricamo della scena è visibile sulla pagina. Per il resto, il merletto fatto di corde faticheremmo a vederlo sotto il gravame di testi che ne traspongono il disegno. C'è voluto il gran lavoro di Mariti e Carandini per metterlo a nudo e renderlo vivo, in tutta la sua antesignana meraviglia, per il lettore d'oggi.

Don Giovanni all'Opera dei Pupi, e qualche altra eresia

- Quale Don Giovanni? - . – Di Mozart - . – Tutt'intero? - . – Ma no! Frammenti dell'Opera e il racconto completo - . – C'entra, con i Pupi siciliani? - . – Ovvio che non c'entra. Mimmo ce lo farà entrare - .

Roma, Teatro Valle, 25 gennaio 2005: *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, ideazione, cunto e regia di Mimmo Cuticchio⁷¹. Mimmo Cuticchio è diventato famoso per queste sue infrazioni dell'ordine folclorico. Sono anni che non ha più niente a che fare con il settore della celebrata "arte popolare". Basta sentirlo parlare per rendersi conto che è uno di quelli che nutrono un amore sperticato e un'altrettanto indomabile rabbia nei confronti della propria terra. Ama starci. Ma non ne sopporta i confini. La vuole sempre più vasta. La sua terra – si intende - non è la generica Sicilia, ma l'*Opra*, l'Opera dei Pupi.

Quando entriamo in teatro, sul palcoscenico vi è una grande iconostasi a colori vivaci, Paladini, amate donne, cavalli e Sirene, angeli e draghi. Vi si riconosce la mano di Pina Patti Cuticchio, la madre, che in quella famiglia di pupari ha rivelato un talento di pittrice. Lei non si preoccupa di dipingere in maniera caratteristica o tradizionale. Cerca la qualità. Vuole che la pittura si faccia vedere per forza propria. Al centro dell'iconostasi scenica si apre il piccolo rettangolo del teatrino per le marionette. Pare impossibile che in quell'esigua cornice spersa nella vastità delle decorazioni possa svolgersi un'azione capace di concentrare la nostra attenzione. Ogni volta lo stesso preventivo timore d'una disillusione: perché ogni spettacolo di marionette ha alla base quest'elementare gioco dei sensi, questo stupore dentro gli occhi: all'inizio le figure ci paiono piccole come di fatto sono, quasi insignificanti. Poi, mano a mano che le guardiamo, ci diventano grandi come persone, e come tali le ricordiamo. Questo sguardo elementare, che tanto più è intelligente quanto più si lascia ingannare, potrebbe ben rappresentare un'essenza del teatro, il mutuo lavoro della scena sullo spettatore e viceversa.

Non tutto lo spettacolo delle marionette si svolgerà là nella cornice del teatrino. Lo capiamo fin dalla prima scena, quando sentiamo le note del Requiem di Mozart, ed il proscenio è attraversato da un convoglio funebre. Pochi secondi. Poi si apre il siparietto del teatrino, e osserviamo, come in un binocolo rovesciato, una scena paesana. Le marionette recitano la parte di spettatori. Attendono il contastorie, il "cuntista". Che arriva in carne ed ossa, in proscenio. È Mimmo Cuticchio, imponente e rustico, con in mano la spada del narratore. Finché laggiù, nel teatrino degli spettatori, entra Leporello, compaesano emigrato, tornato con le pive nel sacco e cento storie strane. Mimmo Cuticchio lo strappa al teatrino, lo manovra sul proscenio e comincia Don Giovanni.

Tutte le voci, intanto, sono la sua. È infatti cominciato un raffinato intreccio, o dialogo di piani diversi: il teatrino; il racconto alla ribalta; marionette manovrate a vista e marionette che stanno al loro antico posto; Cuticchio che recita in prima persona e Cuticchio che dà voce, da solo, ad ogni altro personaggio, maschio o femmina che sia. Si gira di spalle e la sua voce vola sulle labbra di altre figure. Lo spettatore ha appena fatto in tempo a domandarsi se sia voce registrata, o se invece il burattinaio-regista parli in diretta, che Cuticchio getta via l'effetto e comincia a cambiar

⁷¹ Pupari: Mimmo Cuticchio, Nino Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Tiziana Cuticchio, Tania Giordano, Sara Cuticchio, Silvia Martorana. Produzione: Associazione "Figli d'arte Cuticchio".

voce senza più preoccuparsi di truccare i passaggi. Fa una cosa, ne parla un'altra, fino a che il racconto-rappresentazione sembra cantare e danzare per forza propria, quasi improvvisando sulla sua nuova ricca tastiera di possibilità.

C'è la storia nota di Don Giovanni e Leporello, ma c'è anche, nuova e sorprendente, la storia di regole comunicative che si costruiscono sotto i nostri occhi e appena si consolidano salgono ancora d'uno scalino, si complicano e dicono di più. È divertente e qualche volta emozionante questo gioco che lo spettacolo fa con il nostro comprendonio, restando sempre semplicissimo e mai facile. Ed è un vero godimento dell'intelligenza quando Cuticchio, come se niente fosse, mostra Leporello che canta a Donna Elvira "Madamina, il catalogo è questo / delle donne che amò il padron mio" e visualizza l'accaduto manovrando a vista un corazzato paladino che fa strage di Mori, lasciando sul terreno il mucchio dei corpi fatti a pezzi. Chi ama i Pupi l'ha vista decine di volte, ma stasera la vecchia scena ha preso il vento e vola via, verso doppi pensieri. Analogamente, ma a rapporti rovesciati, quando la musica canta Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira che stringono dappresso l'ingannatore Don Giovanni, costui battaglia contro tre paladini.

Questo doppio salto mortale sul senso metaforico delle conquiste amorose viene esibito con la sprezzatura d'un aristocratico dell'arte che ama farsi capire anche dai bambini. Non è teatro di mezzo, pensoso, "borghese" o middlebrow, che quando fa qualcosa d'intelligente mostra d'accorgersene, come soffermandosi le mani per la soddisfazione. E non è neppure teatro di tradizione. Assistiamo ad un'arte che lotta controcorrente per non cadere nella catastrofe d'ogni tradizione, quand'essa si lascia trasformare in celebrato patrimonio ereditario. Lo spettacolo realizza alla lettera il suo titolo. Don Giovanni entrando all'Opera dei Pupi vi trova figure apparentemente incongrue, e adattandosi ad esse, adottandole e lasciandosi adottare, sviluppa aromi imprevisi.

Il godimento dell'intelligenza può così salire verso rari momenti che non saprei chiamare altrimenti che contemplazione, immagini dialettiche, annodate in se stesse, che erodono i confini e le gerarchie fra il soggetto e l'oggetto, il vivo e il finto. Mimmo Cuticchio manovra a vista i suoi pupi. Se isoliamo la sua figura, sembra un direttore d'orchestra. Ogni parte del suo corpo bada a tendere con precisione un filo preciso. Mentre è tutto proteso in una direzione, nella direzione opposta un suo dito palpita come per un battito d'ali. E sotto di lui, quel soldo di cacio della sua marionetta, alza il braccio, inclina il capino, e sembra che sia lei a saperne di più.

Lo spettacolo dura un'ora e un quarto. Ci sfogliamo ad applaudire. E intanto ci domandiamo: cosa resterà, nel ricordo, di quest'arte impalpabile? Che cosa ci rimarrà in saccoccia, di questo spettacolo? Non amiamo avere le tasche bucate. Eppure certi spettacoli sembrano proprio bucarcele.

Fuori piove. Sono le giornate più gelide dell'anno. Usciamo con addosso l'allegria di chi ha goduto aria fresca, un vento di primo mattino.

Ho incontrato per la prima volta Mimmo Cuticchio a Tappeto – il luogo di Danilo Dolci – in Sicilia, nel maggio 1980. Era un incontro sulle tradizioni teatrali d'Oriente e d'Occidente. Mimmo Cuticchio era stato chiamato lì non per prendere la parola, ma per esibirsi. Non lo dava a vedere, ma mi sembrò che si sentisse come un reperto da museo.

Credo che più d'ogni altra cosa faccia soffrire Mimmo Cuticchio la mancanza di rispetto per la sua tradizione.

Non parlo della noncuranza dei più. Lamentare che l'Opera dei Pupi o l'arte del Cunto non abbia oggi l'immediata attrazione popolare d'un tempo sarebbe futile e - se fatto seriamente - malsano. D'altra parte, è vero che il patrimonio artistico del teatro di figura viene regolarmente sperperato, ma questo sperpero non dovrebbe generare sofferenza, semmai indignazione e denuncia.

Parlo invece di sofferenza per una mancanza di rispetto obliqua e sottile, difficile da combattere perché mascherata d'ammirazione: l'interesse per la tradizione solo in quanto passato, e l'indifferenza quando dal ceppo antico, cui Cuticchio appartiene, nasce qualcosa di diverso e nuovo, magari capace di entrare in lizza con forme teatrali definite «sperimentali» o «di ricerca». Come se gli si chiedesse - a Cuticchio - «ma perché non te ne resti fermo al passato glorioso tuo e dei tuoi? Perché salti nel buio?». Oltretutto le tradizioni conservate sono ben valutate sul mercato delle manifestazioni culturali: «stai lì, non ti muovere dai giusti Pupi, dai ricchi Cunti, non sbattere la testa contro i muri dei tuoi confini di partenza, visto che hai la fortuna d'averli ancora, i muri, ben identificabili, solidi, e oramai venerati».

Mancanza di rispetto - e di lungimiranza critica - è insomma quell'aria di indulgente rimprovero o d'indifferenza con cui lo sperimentalismo di Mimmo Cuticchio viene visto come un episodico scarto individuale dalla linea principe che sarebbe la trasmissione delle forme genuine dell'Opera dei Pupi e della tradizione del Cunto appresa da Peppino Celano. Chi è Mimmo Cuticchio? «L'ultimo cuntista», «uno degli ultimi pupari»: una rarità. Ma se lui volesse invece essere una primizia?

I musei sono sacrosanti, ma nessuno amerebbe finire imprigionato nell'ammirazione d'un museo. Rimproverare o rimpiangere l'assenza d'una tale pregiata prigionia è mancar di rispetto alla persona dell'artista. Ed anche alla *sua* tradizione. Un vivo viene infatti considerato fissato.

L'Opera dei Pupi è proprio sicuro che sia destinata ad esser *presente* alla maniera ambigua delle «viventi reliquie» del passato?

Chi sta davvero dentro una tradizione sa che essa vive con lui. E lo sa perché ne sperimenta il mutamento, persino in termini biografici. La tradizione può decontestualizzarsi. E' viva proprio perché non è irrimovibilmente piantata nel contesto culturale d'origine.

La vita che dipende dalla capacità di decontestualizzarsi è quindi assai diversa dal semplice e indolore aggiornamento. E' qualcosa che assomiglia al disagio dell'emigrare. Il «nuovo» non è un'ottimistica risposta al bisogno di progredire, ma il risultato di un conflitto, il dramma che si svolge fra ciò che non si può rifiutare e la voglia di rifiutarlo. Perché in realtà l'amore per la propria tradizione non può stare senza assumere anche le fattezze della rabbia e del rifiuto. Se il dramma fra tendenza alla fedeltà e spinta al rifiuto collassa, c'è il museo, la «vivente reliquia». E all'estremo opposto la fuga, quel che una delle volgarità attuali chiama il «riciclarsi».

Mimmo Cuticchio non è né tradizione conservata, né tradizione riciclata. Ecco perché è così facile, senza volerlo, mancargli di rispetto.

Per Cuticchio la tradizione non è un bene culturale di cui proteggere la sopravvivenza, è vivissima, si intreccia con la sua natura personale, è un padre, un mestiere, una famiglia, un maestro eletto per l'ansia di allontanarsi dai confini famigliari e di mutare orizzonti. Nel libro di Guido Di Palma *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie* (Bulzoni, 1991), in particolare alle pagine 121-128, viene messo in evidenza come il suo apprendistato «tradizionale» sia stato in realtà una lotta progressiva contro il peso della tradizione. Il processo che guida ad un'appartenenza coincide con la ribellione alle norme dell'appartenenza. Negli episodi dell'apprendistato «tradizionale» di Mimmo Cuticchio troviamo la stessa dialettica che sta alle radici biografiche di quasi tutti i grandi maestri delle arti «classiche» asiatiche e che nel teatro europeo novecentesco ritroviamo nelle storie legate a Decroux ed ai suoi insegnamenti. Storie di andirivieni, perché la meccanica del rifiuto e dell'appartenenza percorre necessariamente vie torte, un guardare avanti, un saltare nel buio, e un cercare all'indietro - nelle apparenti fonti o nelle immaginate e riscoperte origini - il punto d'appoggio per prendere le distanze, senza distaccarsene, dal sapere trasmesso.

Mimmo Cuticchio queste vie torte le conosce bene. E mentre le percorre spesso vi si sente solo. I compagni di strada diventano ambigui, quando pensano ai rettilinei.

Con Cuticchio siamo di fronte ad un artigiano che ha il paradosso dell'artista: crede a ciò contro cui lotta.

In altre parole: si orienta non sulle forme della tradizione, ma sulle loro radici. E quindi pratica quello *sperimentalismo difficile* che consiste nel distinguere - per prove ed errori - ciò che in tali forme si nasconde di essenziale, cioè di trasformabile, da ciò che vi è di episodico, legato solo e tutto al contesto di partenza. Per questo il suo caso artistico ed umano è esemplare, forse unico fra i nostri teatri. E per questo è difficile da inquadrare e rischia d'essere una delle «invenzioni sprecate» della scena italiana sulle quali Meldolesi ha da tempo attirato la nostra attenzione.

C'è infatti *spreco* se di Mimmo Cuticchio si valuta la dote - tanto rara da apparire un'eccezione - di incarnare una tradizione d'arte e di mestiere che rischia di sciogliersi svanendo o imbastardendo nell'arte-per-turisti, se la si valuta a scapito di quell'altra sua dote, questa sì davvero eccezionale, che consiste nello sviarsi dalla strada tracciata, nella capacità di disorientarsi.

E' proprio quando si disorienta - e quindi ci disorienta - che Mimmo Cuticchio ci dice qualcosa di profondamente unico sulla sua tradizione, qualcosa che si percepisce ed è impossibile trovar scritto nei libri, la ricchezza volatile che si nasconde sotto le antiche pregiate forme, incomprensibile allo studioso, per bravo che sia. E incomprensibile non perché misteriosa e ineffabile, ma perché è fatta di tempi lunghi, di esperienze accumulate, di arte imparata e messa da parte, d'una quantità di conoscenze empiriche tale da permettere la scelta fra il molto da gettar via e il poco da conservare.

Visita guidata all'Opera dei Pupi, uno spettacolo che Cuticchio rappresenta dal 1989, scritto in collaborazione con Salvo Licata, opera, per esempio, uno straordinario dribbling (o commozione che dir si voglia) nella mente dello spettatore. Costui si aspetta un'interessante conferenza-spettacolo. Teme magari qualcosa di nostalgico. E si trova di fronte ad una drammaturgia complessa, capace di scivolare da un piano all'altro per gradi impercettibili e imprevisi, come nei più sperimentati e sapienti teatri «sperimentali». La tecnica del puparo, la sua biografia, la solitudine dell'artista mal compreso, i personaggi delle sue storie, le ombre che essi proiettano nel vissuto d'un uomo d'oggi si intersecano come nel miglior teatro di poesia. Alla fine, una scena giustamente famosa: la pazzia di Orlando si sovrappone alla notte del puparo che aggiustando i pupi ha fra le mani la testa senza corpo, vagante, di Angelica, che così, indipendentemente da ogni mediazione culturale e tradizionale, torna ad essere l'emblema di tutti i fuggitivi aromi, i cosiddetti grandi amori.

E questo, senza mai allontanarsi di un passo dal paese teatrale cui Cuticchio appartiene, senza ammiccamenti o ibridazioni o palese *contaminatio*. Non si tratta di nuove prospettive teatrali innestate sul ceppo antico, si tratta del loro non-tradizionale *equivalente* fatto zampillare dal terreno stesso della tradizione. O, se vogliamo, dal fondo d'un vero, ben posseduto, ben condiviso mestiere.

Qualcosa di simile potrebbe dirsi per *L'urlo del mostro* o per *La spada di Celano*. La stessa capacità, da parte di Cuticchio, di praticare l'instabile equilibrio fra la presa di distanza e l'assenza di distacco dal patrimonio di cui è erede. E, dalla parte dello spettatore, la stessa sensazione di qualcosa che riconosce e non riconosce, qualcosa di rustico e di raffinato assieme, che sa di antico eppure ha tutta la pericolante bellezza d'un'azione poetica nuova, che - letteralmente - ancora non sa e non vuole e non può sapere dove vada a parare.

Qui c'è davvero qualcosa d'interessante da capire, ancor più - mi pare - delle tecniche ritmiche dei combattimenti dei paladini o di certi acrobatici effetti nella declamazione del cunto. Che cos'è, nel vasto mestiere di Cuticchio, in quel suo artigianato d'antan, che gli permette di impadronirsi delle tecniche compositive più ardue del teatro d'oggi, che molti supercolti inseguono fallendo?

Per rispondere a domande come questa, Mimmo Cuticchio non può essere sminuito come interessante oggetto di studio. Dev'essere accettato come maestro.

Maestro è una parola inflazionata. Qui vorrei prenderla nel suo senso pieno: qualcuno che per esperienza ed originalità dell'opera è divenuto un patrimonio culturale vivente. Questo punto di vista obbliga a intrecciare questioni di politica culturale e problemi critici.

Aprono importanti prospettive critiche, per esempio, la *Storia di Manon Lescaut e del Cavaliere Des Grieux* (1999), *Il principe dei musicisti* (2000), o gli spettacoli che Mimmo Cuticchio ha composto in collaborazione con Salvo Licata, a partire dalla bellissima *Visita guidata all'opera dei pupi*, del 1989. Sono un teatro di nuovo genere, che integra elementi provenienti dalla pratica dei pupi, da quella del cunto, e dalle esperienze del teatro indipendente legato ad uno «sperimentalismo di condizione». I diversi elementi formano un nuovo organismo, non una provvisoria mesticanza di stili: qualcosa di solido, che si regge sulla dialettica fra tradizione e innovazione. Sarebbe già un importante risultato, ma Mimmo Cuticchio va oltre e risolve uno dei problemi drammaturgici più difficili, quello di coniugare la perspicuità del racconto scenico con il libero variare di risonanze, associazioni di idee, digressioni, salti dall'antica favola all'autobiografia.

Resta per me indimenticabile la scena finale di *Visita guidata all'opera dei pupi*, quando l'amore folle e disilluso di Orlando e la solitudine del puparo, in un mondo in cui i pupi si vendono fra gli antiquari, riescono malgrado la distanza tematica a cambiarsi l'uno nell'altra sotto gli occhi dello spettatore, come quei disegni che a seconda di come punti l'attenzione ti appaiono ora un semplice vaso, ed ora il profilo d'un bacio. Il puparo, nella penombra del palcoscenico-magazzino, rigirava fra le mani la testa del pupo di Orlando – stava aggiustando la marionetta, ne esaminava il pezzo tenendolo alto con la mano, e intanto rievocava la favola cavalleresca: il paladino folle d'amore, perdeva letteralmente la testa, invocava l'amata. Ma quella testa che sembrava vagolare nel buio, senza elmo, senza capelli, era ancora quella del guerriero? o quella dell'amata, che si perdeva? E questa nuova perdita lasciava intravedere qualcosa capace di consolare, chissà come, la tristezza delle due storie evidenti, la mitica tragedia del paladino e il dramma crepuscolare dell'artigiano senza più funzione. Quasi che quella terza sofferenza, di cui non si raccontava nulla, ma che affiorava, quell'amata che si perdeva a se stessa, fosse già una stella di misericordia.

Le questioni di politica culturale hanno invece a che vedere con un modo ingiusto o insufficiente di valutare e valorizzare la presenza del teatro di Mimmo Cuticchio nel contesto teatrale italiano.

Ciò che ho chiamato «sperimentalismo di condizione» si riferisce ai teatri sorti fuori dal sistema teatrale vigente, vere e proprie reinvenzioni del modo d'essere della scena. Nascono, prima ancora che da spinte di tipo estetico o «d'avanguardia», da necessità personali e sociali, dall'esigenza di reagire ad una disappartenza.

In una breve nota biografica su Mimmo Cuticchio leggiamo, alla terza riga, questa frase: «Pur ricevendo un'educazione improntata ad un rispetto assoluto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare». In queste poche parole c'è l'intreccio d'uno dei più significativi drammi italiani nel secondo Novecento.

La breve nota biografica – un curriculum di mezza pagina - sta in un opuscolo intitolato *L'opera dei pupi: una tradizione in viaggio*, pubblicato dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio a Palermo, senza data (ma nel 2000). Si tratta di 30 pagine non numerate che precedono una serie di immagini del teatro dei pupi formato cartolina. Le paginette a stampa, però, non sono di tipo pubblicitario, ma raccolgono un testo molto bello, un colloquio fra Cuticchio e Franco Ruffini, *Da una tradizione alla tradizione del teatro*, in cui l'artista racconta con ricchezza di dettagli e di considerazioni la propria estrazione familiare ed artistica. Inizia così:

Caro Franco,

oggi è domenica 28 novembre [1999] ed è l'ora di pranzo: è l'una e un quarto. Siccome ci siamo alzati tardi, oggi il pranzo si fa più tardi. Quello che voglio fare oggi è una registrazione, per rispondere alle domande contenute nella lettera che mi hai mandato.

«Da dove vieni?» È una domanda secca e precisa, è come un buco nell'universo dove entri, e quando entri non sai quante cose trovi.

Guerra e dopoguerra: io sono nato nel '48, a Gela, un paesino (oggi un paese di mare) nella provincia di Caltanissetta. Ma come mai, se la mia famiglia è di Palermo, io nasco a Gela?

Passa a raccontare la sua infanzia nel teatrino del padre Giacomo, puparo camminante nell'interno della Sicilia; le esperienze della giovinezza; i mesi passati a Parigi, nel 1967, fra teatri, pupi e manifestazioni politiche; le incursioni nel teatro «normale», a Roma; la decisione di tornare accanto alle proprie origini; gli anni passati con il cuntista Peppino Celano. E conclude:

Caro Franco, sono le quattro, i ragazzi hanno caricato il furgone, io ora scendo a controllare la lista del materiale, le ultime cose, perché in questa tournée mi porto mio figlio Giacomo, Marcello D'Agostino che è il mio aiutante storico per quanto riguarda i miei viaggi, e poi due allievi, Sergio e Tania, che girano con me. Alle otto ci imbarcheremo per Napoli, e poi via per la Francia. Il viaggio continua per dove è cominciato.

Per l'accelerazione dei tempi moderni un intero patrimonio culturale s'è trovato tagliato fuori, e solo grazie al suo trasformarsi in genere etnografico ha potuto dissolversi non del tutto. Di questa piega storica significativa, Mimmo Cuticchio è un personaggio emblematico. Non vittima, ma ribelle. Potrebbe essere il protagonista di quel «romanzo italiano» che ci manca, il romanzo della vittoria morale e culturale del Meridione, malgrado il sottosviluppo, l'omologazione, la politica della mafia.

Ripeto: «pur ricevendo un'educazione improntata ad un rispetto assoluto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare». Nelle poche parole del curriculum, c'è anche la differenza fra Cuticchio e la maggior parte dei teatri cresciuti nello «sperimentalismo di condizione»: questi vivono la disappartenenza rifiutando i disvalori della cultura di massa e dei consumi; la rivolta di Mimmo Cuticchio ha invece una foderà paterna: egli si batte anche contro la prigione della tradizione museificata. Si stacca dalla famiglia quando il teatro dei pupi diventa teatro per turisti: un teatro che fa sempre lo stesso spettacolo, bello, bellissimo, ma che perde il contatto con l'universo del suo vasto repertorio, per esempio le cento e cento storie del ciclo dei paladini, e gli intrecci che queste creano fra spettacoli lontani nel tempo, nelle menti degli spettatori appassionati e in quelle dei pupari. Mentre in genere la disappartenza si manifesta nel rifiuto dei padri, per Cuticchio è il «padre», i valori che ha incarnato, a nutrire lo scontro col «padre». Questa contraddizione addolorata, biografica ma storicamente significativa, Cuticchio l'ha trasformata in una terra operosa. Tutto quel che ha guadagnato in autorevolezza e indipendenza ha quindi rischiato di perderlo secondo i luoghi comuni della riconoscibilità.

Il contesto da cui Mimmo Cuticchio proviene assomiglia omai ad un recinto più che ad una libera regione della cultura. È una professione teatrale, ma non del teatro «primario». Non assomiglia alla professione trasmessa dalle scuole e dalle accademie per attori e registi, e non proviene neppure dall'emisfero glorioso e ricco del teatro «dialettale». È il

professionismo «minore», «popolare» delle marionette, secondo la particolare tradizione dei pupi siciliani. Questa tradizione non si è nobilitata classicheggiandosi o arricchendosi, trasformandosi in un genere di teatro di lusso. La nobilitazione si è invece realizzata per mezzo della ri-valutazione della cultura cosiddetta «popolare». In quel prefisso «ri-» si nasconde la trappola o la prigione.

Nel recinto delle «tradizioni popolari italiane», il teatro è quasi per definizione un «teatro del ricordo», un «teatro-reliquia». Molto spesso è stato definito - con una espressione contraddittoria, benevola nelle intenzioni, ma nei fatti macabra o discriminatoria - «vivente reliquia». Nel recinto delle «vivenze reliquie», la conservazione sembra già un valore. L'impegno principale, infatti, è contro l'annichilimento del ricordo, contro la sparizione e l'omologazione culturale. Economicamente, le «vivenze reliquie» ricadono sotto l'egida del turismo. Culturalmente, si allocano nei musei. In questo recinto, sono gli studiosi-raccoglitori a farla da padroni. I maestri dell'arte non sono più protagonisti della propria cultura, ne sono i «testimoni», i «depositari», assumono - più o meno consapevolmente - le fattezze di «archivi viventi», non cioè autori di processi di creazione e mutazione culturale. In questo recinto, insomma, l'inventare, lo sperimentare forme e soluzioni mai viste prima, rischia di sembrare una fuga o un controsenso.

Mentre lo «sperimentalismo di condizione» di chi fa teatro in genere si batte contro le regole del sistema teatrale circostante, per Mimmo Cuticchio potersi confrontare direttamente con l'organizzazione regionale e nazionale del teatro è già una liberazione. Ciò che più rischia di asfissiarlo, infatti, è la mentalità del Museo, cui sembrerebbe destinato. Da ciò il rilievo quasi simbolico assunto da un'altra notizia in quel breve curriculum già citato: «1977: fonda l'Associazione Figli d'arte Cuticchio [...] Per la prima volta, una compagnia di pupari instaura un rapporto con l'amministrazione pubblica». In altre parole, a differenza di quanto accade per la maggior parte dei teatri indipendenti, anomali rispetto al sistema che regola la vita teatrale, l'anomalia di Cuticchio deve battersi su due fronti: contro i privilegi dei teatri «normali»; e contro la protezione economica accordata alla museificazione dei pupi a scapito di coloro che con i pupi continuano ad inventare teatro.

Ogni comunità che si rispetti - che rispetti se stessa e il proprio patrimonio culturale - dovrebbe saper valorizzare non soltanto gli enti, i progetti, ma anche le persone che incarnano un sapere e sanno trasmetterlo - col tempo e la pazienza, perché non è un sapere programmabile, non è assimilabile per la via breve dei seminari e degli stages.

Sono le persone capaci di trasformare la propria biografia in una porta.

In alcuni paesi, si è tentato di risolvere questo problema - centrale per l'efficacia della politica culturale - delineando leggi e regolamenti per appoggiare le persone o i gruppi che vengono chiamati «tesori» o «beni culturali viventi». Per le leggi ed i regolamenti italiani, invece, la politica culturale è ancora fatta tutta d'astrazioni, sicché un'istituzione o un museo continuano a valere più d'una persona o d'una compagnia.

Mimmo Cuticchio non capeggia un'istituzione. E non è neppure un baule di beni culturali che possono facilmente esporsi o diffondersi. È un bene culturale vivente. Il suo sapere è in continuo divenire. Rischia sempre l'errore, e - quel che è peggio per chi pretende di organizzare la cultura - rischia sempre il successo in direzioni impreviste.

Spettacoli come *Visita guidata all'opera dei pupi*, *L'urlo del mostro*, *Storia di Manon Lescaut* o *Don Giovanni all'Opera di Pupi* rappresentano la distanza che c'è fra il

teatro di Mimmo Cuticchio e il teatro dei pupi così come l'ha ricevuto dalla tradizione e dal padre.

In termini di strategia – la strategia d'un teatro-ditta – la distanza non è poi enorme. Si tratta sempre del bisogno di non perdere l'iniziativa, traslocando quando le regole imposte dai mutamenti del mercato legano le mani. Gli spettatori palermitani del teatrino stabile di Giacomo Cuticchio, il padre, cominciarono a scemare. Era una tendenza generale e insuperabile nella Palermo del secondo dopoguerra. I pupi diventavano fonte di reddito se li si vendeva al minuto o in blocco. Tutta l'iniziativa passava nelle mani degli acquirenti per il mercato antiquario, erano loro a fare i prezzi. I pupari dovevano piegarsi all'economia della svendita e del fallimento. Giacomo trasloca, si trasforma in «puparo camminante» e percorre l'interno della Sicilia, dove ci sono ancora spettatori adatti al libero umile commercio degli spettacoli. Il tempo passa. Trasloca di nuovo, di nuovo a Palermo, dove s'è aperto il mercato degli spettacoli tradizionali per i turisti. C'è il guadagno, ma non c'è la possibilità di prendere iniziative per incrementarlo: è il guadagno d'un teatro dipendente. Il trasloco di Mimmo Cuticchio è un salto coraggioso e intelligente in un altro emisfero, che gli permette di riprendere in mano l'iniziativa. Trasporta il suo teatro nel contesto nazionale e internazionale del «teatro sperimentale» e d'autore. È sempre – a ben guardare – la stessa ditta, la stessa strategia, a volte più realistica e prudente, altre volte più coraggiosa. Mimmo Cuticchio, nel prendere le distanze dal padre, ne consolida in realtà la ditta ereditata e la porta al Duemila evitando la dipendenza da un'economia governata da criteri totalmente estranei al suo lavoro.

Mi sono spesso chiesto che cosa abbia permesso a Mimmo Cuticchio – proprio a lui che si è formato in un teatro d'intrecci semplici e convenzioni solide - di padroneggiare alcune delle tecniche più ardue della composizione drammaturgica. Egli sa lavorare contemporaneamente su due piani, quello narrativo e quello delle procedure che in genere si chiamano «d'avanguardia», dove la trama narrativa si perde in complessi labirinti di echi, variazioni, libere associazioni, arditi trapassi di senso, zone aperte alle autonome fantasie dello spettatore. Sa fare in modo che questo secondo piano non oscuri il primo, e - nello stesso tempo - che il primo non deprima l'altro. Trova cioè le soluzioni che molti artisti formati nelle avanguardie e nelle pratiche dello sperimentalismo teatrale inseguono spesso barcollando e fallendo.

Nel microcosmo del teatro dei pupi si è presentata la stessa contraddizione che offende ed anima l'intero teatro contemporaneo: l'interesse dello spettatore non può più fondarsi sull'interesse primario per la storia messa in scena. Questa, come che sia, non potrà mai reggere il confronto con il continuo flusso di storie che caratterizza l'universo spettacolare che ci circonda. Se uno spettatore va a teatro, non ci va più per il bisogno semplice ed essenziale di assistere alla rappresentazione d'una vicenda interessante. D'altra parte, senza capire di che storia si tratti, uno spettatore a teatro è difficile che in genere possa stare. La necessità di raccontare malgrado tutto una storia è la remora della drammaturgia dello «spettacolo al vivo» - del teatro. Ma senza questa remora, quest'elemento che gli oppone resistenza e lo contrasta, non può volare. L'ossessione di rappresentare qualcosa di comprensibile e chiaro, e l'ossessione eguale e contraria di non cadere nell'insignificanza, di non suscitare l'indifferenza dello spettatore di fronte ad uno spettacolo che fa capire tutto, e quindi sussurra che non val la pena di capirlo, costituiscono forse la tensione di base del teatro odierno. Si dirà che, in termini simili, il problema si pone per tutto ciò che chiamiamo «arte», in qualsivoglia campo. Si dirà che è uno degli «eterni

problemi» d'ogni artista. Ed è vero. Nel teatro, però, lo si vive con un estremismo particolare, dovuto all'incombente schiacciante degli altri spettacoli. Uno spegne il televisore. Si veste. Va a teatro. Torna a casa, e distrattamente riaccende il televisore. Viviamo in un'aria che non fa altro che rappresentarci storie, finte o vere, verofinte e fintovere, senza fine. Non c'è da meravigliarsi se chi fa teatro sente sulla propria pelle, come una macchia o un prurito, la sensazione che *non c'è storia che tenga*. L'eccellenza di alcuni attori o di certe regie permette di assopire o di metter da parte la virulenza di questa contraddizione. Ma sul piano generale non la risolve.

A ben guardare, ciò che crea la situazione in cui *non c'è storia che tenga* non è però il semplice fatto della concorrenza. È piuttosto la quantità *sterminata* delle storie. Senza termini non si dà mondo. Una quantità *sterminata* di storie possibili è uno spazio indifferenziato. Per creare la viva densità della drammaturgia d'uno spettacolo «al vivo» occorre uno spazio finito, vasto ma circoscritto. Un mondo in cui sia possibile l'attrito. È della mancanza di questa vastità-e-finitezza del repertorio che il teatro soffre. Da un lato il suo repertorio perde la vastità e si riduce all'antologia dei classici; dall'altro si annulla in una indefinitezza senza limiti. Qui si aprirebbe un discorso che porterebbe troppo lontano dal nostro soggetto. Ma basterà pensare alla combinazione delle arti teatrali della regia e dell'attore per capire che esse hanno bisogno d'una densità drammaturgica di partenza. Tale densità la si cerca spesso in un testo. Necessita, invece, d'un insieme *vasto* e non *sterminato* di testi e di storie possibili: il repertorio in senso forte, non solo come insieme di storie, di copioni, ma come rete di interferenze, di impliciti paragoni, di incumbenti combinazioni.

Su questo sfondo, Mimmo Cuticchio appare non solo come un creatore originale e di talento, ma come «maestro».

Si è formato come puparo e cuntista: le *sue* storie sono vecchie per gli spettatori normali, antiche per gli amanti delle tradizioni popolari. Dico *sono* e non *erano* perché alle sue storie non ha rinunciato. Non ha scelto cioè la via facile, breve e tutto sommato senza sbocchi, di fuoriuscire dal proprio repertorio mettendo la sua tecnica ed i suoi pupi, depurati dalle origini, al servizio di contenuti del tutto nuovi e diversi. Non li ha usati come «citazioni» preziose o di colore. Ha ampliato il proprio repertorio, non l'ha sostituito.

Dove sta l'intelligenza d'una scelta apparentemente così poco oltranzista?

La forza di un repertorio di storie vasto e ben delimitato come quello d'un puparo provetto e d'un cuntista non deriva soltanto dalla qualità delle trame e dalla loro maggiore o minore capacità di interessare. Deriva soprattutto dalla *quantità*, dalla *vastità*, e dai *limiti*. Sono questi tre fattori che gli permettono di farsi «mondo». La quantità delle storie, dei personaggi che le agiscono e che passano dall'una all'altra, da un lato fornisce i «soggetti», dall'altro genera i criteri per la variazione, l'improvvisazione, la composizione delle novità. Il vero «contenuto» dei soggetti non è la loro apparente inattualità, ma il «mondo» che nel loro insieme costruiscono. Una sorta di sfera nella quale ci si può muovere in due modi opposti e complementari: percorrendo il sentiero d'una singola storia, ma anche nuotando liberamente nel vasto «spazio delle storie», combinandole e quasi visitandole in maniera sempre diversa, come un pesce che si muove in tutte le direzioni nel suo mondo, che vi danza, annodando corrispondenze, simmetrie, asimmetrie, contrasti e concordanze, sovrapposizioni di situazioni e personaggi, facendo zampillare da vecchie favole bagliori del tutto nuovi. In questo modo, il repertorio non invecchia, per la semplice ragione che rende poco significativa la domanda sulla sua vecchiaia o sulla sua novità. È un materiale di costruzione: non importa che sia di per sé più o meno interessante, importa che sia solido,

uno spazio pieno. Per comporre e per improvvisare bisogna potersi muovere come un pesce nell'acqua.

Chi ha visto Mimmo Cuticchio, da solo con una spada in mano, esercitare l'arte del cuntista, comprende quanto l'immagine del pesce nell'acqua possa essere appropriata. Distinguere fra improvvisazione e premeditazione non è più pertinente. Ciò che egli realizza raccontando e variando i colori del racconto è la quintessenza della composizione drammaturgica. La vastità e la solidità d'un repertorio fornisce l'acqua. Senza di questa la bravura o la fantasia dell'artista non saprebbe dove ricamare le proprie danze.

Nel panorama del teatro contemporaneo, sono pochi gli artisti che possiedono un repertorio-mondo che abbia il respiro della novità attraverso la conservazione di materiali solidi. Mimmo Cuticchio ha saputo scoprire la forza di questo privilegio senza farsi incantare dai luoghi comuni sulla necessità dell'attualizzazione da una parte, e sul feticismo per la «viventi reliquie» dall'altra. Quando ha respinto la possibilità di specializzarsi in pochi spettacoli eccellenti dell'opera dei pupi ha fatto una scelta essenziale per l'indipendenza economica della propria ditta, ma essenziale anche per le fonti più segrete della sua arte. La specializzazione a pochi spettacoli eccellenti riduce il repertorio-mondo a repertorio-antologia, lo devitalizza quasi completamente.

Tutto questo non è tanto una spiegazione quanto un punto di partenza per spiegare come mai Mimmo Cuticchio sia un maestro del teatro italiano, e come mai lo sia diventato non evadendo dalla sua sicilianità o dalla sua specializzazione, ma attraverso i materiali ed i criteri che esse gli forniscono.

A questo punto potremmo domandarci: avrà dei continuatori? Resterà un «caso», un'eccezione, oppure il suo personale sentiero fonderà una tradizione?

Domande come queste mi sono parse a lungo serissime. Oggi le ritengo futili. Peggio: ingannatrici. E forse, alla fin fine, corrottrici. I maestri non istruiscono: formano con l'esempio, con fatti compiuti. In realtà non seminano mai, ma condensano semi, una manciata di semi. La fertilità o meno del terreno e del futuro non è affar loro, non è da loro che dipende. Chi saprebbe prevedere tempi fecondi? E chi sarebbe in grado di manovrare per renderli tali, per provvedere, per organizzarli a priori, senza perdere fra queste manovre l'opera sua e l'onore?

Sono grato a Mimmo, sono lusingato, ogni volta che l'ascolto ricordare come sia stato io a spingerlo, in quel convegno a Trappeto, nel maggio del 1980, ad allontanarsi dalle usuali dimostrazioni dei pupi e del cunto e ad improvvisare in proprio. Per lui fu un punto di svolta. Molti anni dopo m'ha detto: «tu mi hai spinto, ma sono io che ho saltato!». Vero. Ma debbo confessarlo: quella «spinta» non fu affatto un atto intelligente da parte mia. Fu semplice rabbia istintiva. Un maestro come lui - che aveva allora poco più di trent'anni, ma almeno vent'anni d'esperienza dell'arte - era ingiustamente presentato come semplice oggetto dimostrativo in un consesso di professori che sembrava sapessero quel che c'era da sapere.

L'essenza del legno

«L'essenza del legno» era il titolo d'una delle «conversazioni ambiziose» cui assistetti quarant'anni fa. Mi s'è fissata in mente, tant'è che ora, per parlare di Pupi, vorrei parlare di boschi. Non è mio, dunque, il titolo di questa mia Prefazione al volume fotografico dell'artista-scrittore Maurizio Buscarino, *Dei Pupi* (Milano, Electa, 2003).

«Ma non mi confondano, per piacere, l'*essenza* con la natura, l'anima, la sostanza, lo spirito, la materia, il midollo o la chimica del legno»: la terzultima «conversazione ambiziosa» di Crisostomo Boccaccia cominciò così, se ricordo bene, una mattina a metà degli anni Sessanta del secolo testé finito, poco prima di primavera, alla Villa Celimontana di Roma. Aggiunse subito: «l'*essenza* è una cosa precisa: il risultato d'una distillazione. In qualche profumeria loro ci avran messo piede, immagino, per esempio».

Le profumerie non c'entravano. Il maestro (elementare) Crisostomo Boccaccia, calabrese d'origine, romano da quindici anni, ci stava introducendo alla visita d'una mostra di sculture lignee italiane, secoli XII-XVI. Eravamo una decina di «allievi» (con le virgolette), i più giovani attorno ai vent'anni, i più anziani sui cinquanta. Aveva stabilito che quella mostra dovevamo vederla «per amore o per forza». Ma non senza la sua guida, ché, da soli, «loro non capirebbero quasi niente». Era antipatico. Ma «la cosa davvero antipatica – diceva - è far simpatia».

Ricordo quella visita guidata come una tempesta d'erudizione a doppio e triplo taglio. In séguito, tutto quel che ho imparato sui classici dell'iconologia m'è sempre sembrato un prolungamento di quelle due ore raggianti e concentrate. Un imprinting. Anche in negativo – che è la ragione per cui ne parlo qui.

Più della metà di noi prendeva appunti. Credo di rammentare le parole con cui Crisostomo Boccaccia concluse la visita: «Quel che hanno visto è legno distillato, nient'altro. Dicano loro se è poco. Si distillano le erbe: vengono profumi e sentimenti. Si distillano i tronchi: vengono santi, madonne, padreterni, pinocchi, crocifissi, angeli e dannati». Qui ci regalò uno dei suoi antipatici sorrisini, ed aggiunse: «Si può fare ancora un passo avanti? Si può. E allora vengono i Pupi, quelli di Sicilia. Ma parlarne sarebbe inutile, perché loro, dei Pupi, non hanno purtroppo idea».

Li avevo visti due o tre volte a teatro. E dopo quarant'anni, dopo tant'altre volte, continuerò a non averne idea?

È per questo che quando mi tocca leggere o scrivere dei Pupi lo faccio con un senso d'inferiorità, e quasi di colpa. Il riflesso di quella mattinata giovanile mi condiziona. So che continua a mancarmi il confronto con quell'idea che non ho - e che avrebbe potuto esser (anche) mia. Per questo vorrei parlare di boschi. E nello stesso tempo ho l'impressione che un tale *voler dire* non voglia in pratica dir niente.

Ma nelle scene di battaglia, quando le braccia e le spade dei guerrieri sono agitate come da un vento impetuoso che le fa sbattere e incrociare, quando le gambe dalle falcate potenti a compasso paiono animose radici, allora si vede che questi uomini e queste guerriere che combattono, malgrado il rame, l'ottone, le trame e le armature, i colori e i pennacchi, malgrado il loro aspetto antropomorfo, sono legni scossi via dai tronchi e dalla terra che li lega, rami in tumulto, poco prima di cadere e accatastarsi, come quelli che Macbeth ebbe il coraggio di vedere.

Le marionette si presentano in genere come ometti e donnine, proprio come si dice per i bambini e le bambine. Abitano la regione emotiva dei figli piccoli e dei nipotini. I Pupi di Sicilia, no. Nel loro caso il nome comune contraddice la percezione della cosa. Non sono pupi come i nostri bambini. Li chiamiamo così, ma li percepiamo come esseri grandi, che vedono al di là delle nostre spalle. Persino il fatto che abbiano ferri e non fili contribuisce a creare questa impressione. Sono tenuti su da un'asta massiccia, fatta per governare qualcosa di forte e di pesante, simile semmai alle aste che reggono le grandi bestie macellate, non certo analoga ai fili che guidano le agilità degli ometti e delle donnine verosimili dei Podrecca o dei Colla.

Come le grandi bestie macellate, anche loro, i Pupi regali e guerrieri, guardano con certi occhi che sembrano un rimprovero. Il rimprovero affiora senza rabbia dal fondo del loro silenzio. Qui la vita c'era, sembrano dire, ma era tutt'altra rispetto alla tua, di te che guardi.

Vita dell'albero prima d'essere distillato?

Se davvero si potesse pensare che in questa storia del legno c'è del vero, risulterebbe chiaro come mai i Pupi di Sicilia siano in teoria delle marionette, ma in pratica delle statue mosse, statue selvagge, dove la materia prima, la madre-legno, non viene sottratta del tutto alla coscienza.

Persino l'uso deprecabile di comprarsi per appenderli alle pareti delle case ricche e dei musei troverebbe qui delle ragioni. E soprattutto si spiegherebbe bene quella vicenda emblematica del teatro del secondo Novecento, la storia di quel danzatore e scultore emigrato dalla Silesia negli Stati Uniti, che dopo aver visto una rappresentazione dei Pupi scoprì la sua strada e fece teatro di sculture. I Pupi di Sicilia, ch'io sappia, non li imitò mai – sto parlando, naturalmente, di Peter Schumann e del suo Bread and Puppet Theatre – ma probabilmente ne individuò l'essenza, la distillazione – sinonimo di necessità - e l'alterità. Perché i Pupi, a differenza delle marionette, non ci imitano. Così come, pur raffigurando le umane fattezze, non ci imitano le statue lignee dei secoli XII-XVI. E rammemorano gli alberi natali.

Risulterebbe, infine, meglio spiegabile lo strano posto occupato da Mimmo Cuticchio nella nostra cultura. Per molti il suo teatro appare il frutto eccellente d'una viva tradizione. Ma nello stesso tempo sembra equivalere, per peso, indipendenza e valore, alla tradizione tutt'intera. Può sembrare un'esagerazione, ma a dirle in termini spicci le cose sono effettivamente andate in modo tale che su un piatto della bilancia sembra ci sia la tradizione dei Pupi di Sicilia mentre sull'altro sembra starci Mimmo Cuticchio a far da sé. Ne derivano, ovviamente, mille incomprensioni e cento maldicenze. È un peccato, ci avrà fatto il callo. Comunque il punto non è qui. Il punto è che alcuni, pochi, amano la tradizione, con tutte le solite diatribe dell'amore, le fedeltà, le infedeltà, i cosiddetti tradimenti. Mentre Mimmo Cuticchio, certo, la ama, la conosce, vi appartiene, la incorpora - ma la vive come un mistero.

Tempo fa, nel 1998, Carlo Ginzburg pubblicò da Feltrinelli *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Il titolo veniva dal *Pinocchio* di Collodi. In epigrafe era riportato un interrogativo attinto dal capitolo terzo: «Occhiacci di legno, perché mi guardate?». Poi, per tutto il resto del libro, *Pinocchio*, Collodi e gli occhi di legno non comparivano più. Carlo Ginzburg i libri infatti li dissemina di pozzi e sottopassaggi. *Indizi e spie*, che avevano messo in moto la sua intelligenza metodologica, ora sono anche i suoi stilemi, si nasconde fra le pagine, per evitare che le cose elementari ed importanti, dette troppo chiaramente, diventino slogan. Così non disse, ad esempio, che lo storico è la versione odierna d'uno sciamano, che sa viaggiare nel regno dei morti e sa tornare indietro senza restarne posseduto, guadagnandosi gli strumenti per tentare la liberazione dal pensiero in vincoli. Lasciò che l'indizio crescesse lentamente dal non-detto, come un sospetto, attraverso il sapere tumultuante nelle centinaia di pagine di *Storia notturna*. Non diversamente s'è comportato con gli occhiacci. Li ha messi nel titolo, nell'epigrafe, poi ha fatto finta di girar loro le spalle. Ma intanto rifletteva sulla distanza.

La sua mossa d'apertura (chissà se l'ha fatto apposta) sembra il guanto rovesciato della mossa con cui Lévi-Strauss chiuse *Tristi Tropici*, a metà Novecento. Il lungo, classico viaggio fra le differenze culturali terminava, naturalmente, col ritorno a casa, e – sorprendentemente – con l'abissale distanza attraverso cui l'autore si vide guardato dagli occhi del suo gatto. «Chat», gatto, nel testo originale è l'ultima parola di *Tristi Tropici*, la meno esotica, la più distante. Quel gatto domestico intento ad osservare Lévi-Strauss faceva saltar via lui ed il lettore dal piano dell'antropologia culturale, fuori da tutte quelle reti di profonde somiglianze che rendono analizzabili le differenze. Come a dire che le riflessioni sulla distanza culturale sono la rincorsa al grave salto di sentirci guardati da qualcuno che non è persona.

Il brano del terzo capitolo del *Pinocchio* da cui vengono il titolo e l'epigrafe del libro di Carlo Ginzburg dice così:

Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a intagliare e a fabbricare il suo burattino.

- Che nome gli metterò? - disse fra sé e sé. - Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.

Quando ebbe trovato il nome al suo burattino, allora cominciò a lavorare a buono, e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi.

Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che gli occhi si muovevano e che lo guardavano fisso fisso.

Geppetto, vedendosi guardare da quei due occhi di legno, se n'ebbe quasi per male, e disse con accento risentito:

- Occhiacci di legno, perché mi guardate?

Nessuno rispose.

Noi riflettiamo sulla distanza. Ma che accade quando abbiamo la sensazione che qualche altra - come dire? cosa? presenza? materia? - rifletta sulla distanza in cui siamo noi? Allora noi dove ci sentiamo ficcati?

Rispetto a quello di Pinocchio quand'è ancora senza naso e senza bocca, e rispetto a quello delle statue, lo sguardo di legno che attraversa gli occhi dei Pupi ha qualcosa in più: la costernazione.

Voleva dire suppergiù questo, Crisostomo Boccaccia, maestro elementare? Per questo aveva detto che dei Pupi di Sicilia sarebbe stato inutile parlarci perché non potevamo averne idea?

Il nome Crisostomo e il cognome Boccaccia erano veri e furono inventati. Veri perché risultavano all'anagrafe, sul passaporto e sulla carta d'identità (se avesse o no una patente non lo so, sospetto di sì, anche se con noi faceva finta di no). Inventati, perché se li era dati da solo, con una storia alla Švejk, o piuttosto alla maniera di Bertoldo, o meglio ancora con una furbata gogoliana di circonvenzione della burocrazia. Non è questa la sede giusta per raccontarla, ma sarebbe una bella deviazione nel piccolo novelliere storicamente autentico dell'antifascismo criptopolitico nel Meridione dell'Italia fascista.

È un nome quasi del tutto ignorato, ma non per caso né per ingiustizia. Crisostomo Boccaccia era convinto d'aver avuto in dono, alla nascita, il privilegio d'essere ignorato. Lo difendeva con saggia circospezione. Alle persone con cui «lavorava» (le virgolette qui sono d'obbligo) imponeva un patto d'onore: parlassimo pure di lui quanto ci pareva e piaceva, ma mai chiamarlo «maestro» senza aggiungere «elementare» (era questa, del resto, la sua qualifica ufficiale); ripetessimo pure le sue parole, ma sempre aggiungendo che poteva anche darsi che non le ricordassimo bene o che le avessimo equivocate. È naturale che a queste condizioni, e con quel nome e cognome inverosimili, uno eviti, se può, di citarlo, di parlarne. Così lui resta felicemente ignorato anche dopo la sua morte, nell'estate del 1970, e non ha avuto bisogno di ricorrere a prescrizioni rigide e settarie. Pronunciava le parole «setta», «dottrina» e persino «religione» - se ben ricordo - con la bocca d'uno che sputa. Vestiva con l'eleganza ligia d'un vecchio colonnello in

pensione, cravatta, panciotto e fazzoletto nel taschino, sempre sul marrone. Abitava al quartiere Prati di Roma. Aveva l'autorevolezza d'un capo ribelle.

Qui non potevo fare a meno di ricordarlo, altrimenti questa storia del legno non avrei saputo come dirla. M'immagino persino che gli faccia un po' piacere che si parli di lui non parlando che di Pupi. Il mistero cui accennano, se c'è, non è di quelli che riempiano la bocca.

È vero che il termine «distillazione» la prima cosa che fa venire in mente è il profumo, e quindi le solite associazioni di morte-e-resurrezione. Ma non si parla d'altro che di legno, di alberi, alberi abbattuti, e neppure divenuti statue, ma marionette. Quelle specialissime marionette, però, che non s'allontanano del tutto dai misteri dei boschi.

I Pupi di Sicilia servono a raccontare storie, le nostre. Ma continuano a lasciar trasparire un'altra storia, muta e tutta loro. Gli alberi non ci guardano. Gli occhi bisogna farceli. E appena fatti, non vedono niente, ma noi ci sentiamo guardati. Tutto qui. Sempre *Macbeth*, il finale. Non capita spesso di vederci visti da entità materiali che non appartengono neppure al regno animale. Né al cosiddetto sacro.

Per questo ci avrebbero permesso di fare un passo avanti?

Lo si intuisce agevolmente tramite le fotografie, specialmente quelle senza colori. Quando il teatro non fa più teatro. E non fa nient'altro.

Lo so che per questa strada, con le frasi e le parole, molto avanti non si va.

Per questo il Boccaccia se ne stette ben zitto?

Torno a Mimmo Cuticchio. Non ricordo un suo spettacolo che non mi sia piaciuto. Gli spettacoli li fa belli, affamati e intelligenti. Ma i momenti che mi si sono conficcati nella memoria come nei calcagni si conficcano le spine dei ricci in mare, sono quando, in qualche raro caso, lui, sulla scena, puparo e attore, prende in mano un Pupo o lo isola e lo sospende nel buio, spogliato fino al legno. Smette di farlo recitare e lo contempla. Regia e drammaturgia spariscono. Emerge la costernazione di quei legni nel trovarsi somiglianti ad esseri umani. E quindi con barre di ferro pesante agganciate alla testa e alle mani.

Sottovento

Immagino un lettore che abbia appena finito di leggere il volume di Nicola Savarese *Parigi, Artaud, Bali*, L'Aquila, Textus, 1997. Quel che segue è infatti la Postfazione a quel volume. Nicola voleva una prefazione. A me pareva meglio intervenire solo dopo che il lettore avesse finito di leggere o di sfogliare le 278 pagine fitte di notizie a prima vista disparate, in realtà raggianti, tutte raccolte attorno all'anno 1931, quando Antonin Artaud vide all'Esposizione Coloniale di Parigi lo spettacolo dei balinesi. Talmente fitte di notizie, che quando mi capita di consigliare *Parigi, Artaud, Bali* ad uno studente, costui si spaura: "Ma devo saperlo *tutto*?". Non devi saperlo. Ma capire il modo in cui l'autore viaggia fra quel che sa. Sta qui il difficile. Il divertente. Le pagine di questo libro nel 1997 già da 15 anni stavano per essere pubblicate: sono il testo e lo zibaldone di notizie d'una conferenza-spettacolo che sembrava ovvio dovesse trasformarsi in libro, e che invece l'autore, pur dicendo volentieri il contrario, ha cercato di conservare il più possibile allo stato di scartafaccio dattiloscritto, supporto alla loro oralità d'origine.

Il loro primo titolo era *Parigi/Artaud/Bali - nel cinquantenario d'una visione*. «Cinquantenario» perché Nicola Savarese compose la conferenza nel 1981, 50 anni dopo l'Esposizione Coloniale in cui Artaud vide i balinesi. Rappresentò la conferenza al festival di Santarcangelo di Romagna la notte fra il 10 e l'11 luglio 1981. Durava più di 4 ore. Ora, nel 1997, ne dura solo due, a forza di ripeterla: 112 rappresentazioni in Italia e all'estero,.

È l'aprile del 1997: mentre scrivo, Savarese presenta a Modena, al Teatro Storchi, davanti a circa 700 spettatori, l'ultima delle sue conferenze-spettacolo: *Quo vadis? A teatro con gli antichi romani: mimi, attori, aurighi e gladiatori*. Nel frattempo, e cioè fra la prima conferenza-spettacolo dell'81 e questa del '97, ha pubblicato una guida bibliografica «dei teatri asiatici e dei teatri orientali»⁷²; *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*⁷³, un punto fermo degli studi teatrali, che ha l'ambizione di tracciare in sole 500 pagine o poco più la storia di 2000 anni di incompiutezze capaci di spingere i teatri di diverse civiltà ad incontrarsi in forme sempre più ravvicinate. È stata poi la volta di *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*⁷⁴, un'antologia critica che riesce ad osservare con occhio nuovo e straniato una materia che sembrerebbe fin troppo nota. Segue *Racconto del teatro cinese*⁷⁵. Inoltre, fra il 1982 ed il 2005, si è svolta quella vera e propria kermesse editoriale che è il rincorrersi delle diverse edizioni e traduzioni dell'*Arte segreta dell'attore. Dizionario di Antropologia Teatrale*, composto in collaborazione con Eugenio Barba, che prima di giungere alla sua definitiva e bellissima edizione italiana è stato pubblicato in

⁷² *Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Guide bibliografiche Garzanti, Milano, 1991. La guida è divisa in due parti: «Bibliografia del teatro di cultura europea» e «Bibliografia dei teatri asiatici e dei teatri orientali». Savarese cura la seconda. Nella premessa alla sua parte scrive: «Il concetto di *teatri orientali* ha una connotazione più storica che geografica: ed è un concetto che quindi può essere usato per designare non tanto le culture dello spettacolo dei paesi asiatici, quanto un complesso correlarsi di manifestazioni e di esperienze provenienti dai teatri dell'Asia che hanno esercitato [...] profonde e diffuse suggestioni sui teatri dell'Occidente». E aggiunge: «Da questo punto di vista i *teatri orientali* sono davvero un mito della conoscenza teatrale del Novecento [...] che ha avuto una grande peso nella revisione moderna e contemporanea della creatività teatrale» (pp. 252-253).

⁷³ Roma-Bari, Laterza, 1992; premio Pirandello 1994 per la saggistica teatrale; 2ª ed.: 1996.

⁷⁴ Bologna, il Mulino, 1996.

⁷⁵ Roma, Nuova Italia Scientifica, 1997. Nelle successive edizioni: Carocci editore.

francese, spagnolo, portoghese, inglese e serbo-croato, è comparso a puntate in una rivista teatrale cecoslovacca ed ha avuto un'edizione di lusso in Giappone, presso l'editrice Parco, specializzata in edizioni d'arte. Ogni volta mutando qualche dettaglio, perdendo qualche pezzo ed acquistandone altri, perfezionando la sua labirintica e sapiente mostra d'immagini e di testi provenienti da ogni tempo e paese⁷⁶.

Ho citato tutto questo perché non vorrei che i titoli delle conferenze-spettacolo nascondessero il profilo dello studioso e storico dello spettacolo, o facessero pensare ad un Savarese faceto - mentre è beffardo. Ma soprattutto volevo accennare all'aspetto culturalmente più affascinante della personalità di Savarese: la sua doppia vita. Mentre faceva ricerca ed insegnava nelle università, mentre edificava un catalogo della tragedia italiana del Cinquecento, purtroppo edito finora soltanto come pubblicazione interna, fra il 1976 ed il 1981 ha diretto il Teatro Arcoiris di cui era co-fondatore assieme ad Adriana Molinar, lavorandovi come Dramaturg, regista ed attore. Il suo ultimo spettacolo fu *Turandot* (1980).

Mi si permetta qui una digressione: una favola a lieto fine.

Parlo di Adriana Molinar. È una storia che conserva un po' del sapore di quel che significava in quegli anni mettersi a far teatro. E lo conserva come in una favola, di quelle, appunto, che sanno finir bene. Vorrei intitolare questa digressione *Una ragazza baciata dalla fortuna*. Il senso dell'accenno a Savarese allora giovane ricercatore universitario che si mette a far teatro in piazza si perderebbe se non avessimo anche una qualche immagine di colei che con lui inventò l'«Arcoiris», il teatro dell'arcobaleno.

Se lei, Adriana, per caso fosse qui, credo che non si infurierebbe sentendosi descrivere come «una bella negretta». Lo so che non è corretto, ma allora era proprio così, una bella negretta, arrivata a Roma da Panama, con molti capelli crespi che non si sognava neppure di farsi stirare. Non si sarebbe infuriata perché era intelligente, le piaceva lasciarsi prendere in giro - per poi poter sfottere impunemente gli altri.

Era una matematica. Si era laureata a Panama e aveva vinto una borsa di studio per specializzarsi a Roma in matematica attuariale. Sarebbe poi tornata a casa sua, e avrebbe fatto l'assicuratrice.

A Roma, naturalmente, aveva dei contatti. Quando sbarcò a Fiumicino, fece quel che le avevano consigliato: andò dal giornalaio dell'aeroporto e disse in inglese che aveva bisogno di fare una telefonata. Si aspettava un elenco in cui trovare i numeri. Le dettero un gettone. Rimase esterrefatta: rigirava fra le dita la moneta scanalata chiedendosi che cosa fosse ed a cosa potesse servire. Anni dopo, ancora ricordava il primo sconcerto che le baluginò in mente: che quel gettone fosse un dischetto elettronico con le informazioni sugli abbonati. Fiumicino, nel suo disorientamento, fu per un attimo Alphaville. In nessun'altra parte del mondo esistevano monete apposite per telefonare (dove si vede che le cose fatte male possano sembrare avveniristiche).

Adriana andò ad abitare in una camera sulla via Tiburtina. Era molto simpatica e molto ben voluta dai vicini. A quell'epoca - siamo nel '73 - non esisteva ancora xenofobia a Roma. Faceva una vita molto ritirata, quasi solitaria: Tiburtina, piazzale del Verano, Università, Piazzale del Verano, Tiburtina, casa. Studiava molto, e per quasi un anno

⁷⁶ Edizione definitiva: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia Teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.

continuò questa vita. Si sentiva responsabile nei confronti della madre che l'aveva fatta studiare. Era di una famiglia medioborghese, una famiglia come ce ne sono molte in Latinamerica: madre, figli, e del padre niente, neppure l'assenza. E come molte persone di colore del Latinamerica non aveva la minima ferita razziale. O per lo meno non dava mostra di averne.

Viveva abbastanza bene, studiava con buoni risultati, ma sola. Dopo alcuni mesi tranquilli e concentrati, la solitudine cominciò a pesarle. Le telefonate intercontinentali costavano troppo. Passò il Natale. Si avvicinava il Capodanno del 1974 e Adriana non aveva dove andare per la notte di festa.

Comincia così la fortuna d'«una ragazza baciata dalla fortuna»: in autobus, proprio il 30 o il 31 dicembre, incontra una ragazza piccolina, molto carina, molto vivace, con un'aria intelligente, che parla una lingua italiana strana, raffinata, che non è romanesco, e non è nemmeno veneziano. La ragazza è veneziana, ma vive a Roma da molti anni. Attaccano discorso. La ragazza le dice che studia all'Istituto di Storia del Teatro dell'Università di Roma, e le dice che la sera di Capodanno invita degli amici a casa sua - lei ha una casa tutta per sé. Se Adriana non ha di meglio, perché non va da lei? Non ha di meglio, e non è di quelle persone timide e piene di dubbi. Ci va. E si trova in mezzo agli scandinavi.

Sei ragazzi danesi e norvegesi, alti, uno più bello dell'altro. Sei ragazzi e due ragazze. Hanno un'aria un po' aristocratica, di quelli che anche senza averti mai conosciuto, già dalle prime parole ti danno l'impressione - appunto come i veri aristocratici - di essere calorosi e di entrare in una specie di intimità. Sono i sette attori ed il giovane responsabile di tournée dell'Odin Teatret, che sta rappresentando a Roma *Min Fars Hus*. E Adriana - che non è mai andata a teatro - viene invitata a quello spettacolo. Si trova assieme ad una sessantina di spettatori, seduta su delle panche bianche disposte su quattro lati e lì in mezzo a quel piccolo cortile artificiale esplose l'incandescenza d'uno spettacolo dedicato a Dostoevskij, con canti che salgono dal profondo, con suoni indimenticabili di fisarmonica e di flauto, dove sembra che si materializzi un'immagine diversa della vita, dell'intimità, di come l'uomo può essere dolce ed apparentemente «femminile» e la donna vigorosa ed apparentemente «virile». Uno spettacolo che agli spettatori che restavano commossi e colpiti cambiava l'idea delle loro potenzialità personali.

Adriana ebbe la fortuna di entrare nel mondo del teatro, in una costellazione molto particolare del teatro di quegli anni, fuori dai teatri ufficiali, una costellazione di avamposti e gruppi nei quali si praticava prima ancora di un'arte nuova un nuovo modo di fondare relazioni. O meglio: l'arte nuova era questo fondarsi di relazioni all'interno del gruppo e fra il gruppo ed i suoi non occasionali spettatori. Conosce un piccolo mondo in cui si fatica molto, ma dove una ha l'impressione di potersi costruire la vita così come la desidera.

Paroloni. In realtà il mutamento si manifesta in fatti minuti, importanti per lei, poco interessanti da raccontare. E' corteggiatissima. Una volta, mentre assieme all'Odin Teatret stavamo a Carpignano Salentino, mi ricordo che mi disse: «Io ho persino l'impressione che gli italiani si immaginino che farlo con una nera sia più bello che farlo con una bianca». Non si rendeva conto del perché fosse tanto corteggiata (a Carpignano, nell'estate del 1975, sulla grande terrazza del cosiddetto «castello» dalla quale nelle albe limpide si vedevano i monti dell'allora lontanissima Albania, Adriana ed io mostrammo agli attori dell'Odin come si tira di schermo. Nicola Savarese, intanto, insegnava al solitario Torgeir Wethal la tecnica dell'incisione). Aveva ormai una relazione stabile con uno di quei ragazzi danesi che aveva incontrato la notte di Capodanno, non un attore, ma il responsabile di tournée, che a

Carpignano scoprì di poter eseguire egregiamente i numeri dei clowns.

Ora Adriana è un'attrice, o aspirante tale. Nell'autunno del 1975, assieme ad un'altra attrice, è in un isolotto veneziano dove un gruppo teatrale, fra i più importanti per la storia del teatro del nostro secolo, il gruppo di Jerzy Grotowski, sta rappresentando *Apocalypsis cum figuris*. Lei sta lì per incarico di Eugenio Barba, perché conosce perfettamente l'italiano e l'inglese, oltre allo spagnolo, ed ha il compito di aiutare le persone del gruppo di Grotowski (nessuno di loro, allora, sapeva una parola di italiano). L'isolotto è isolato. Non ci sono vaporette che portino a Venezia. Gli attori e gli spettatori vengono trasportati a cura della Biennale, ma con una certa parsimonia. Non si può andare facilmente avanti e indietro. Adriana e la sua amica allieva dell'Odin la notte restano di guardia, o forse non hanno soldi per pagarsi un letto. Dormono, comunque, nella sala dove si fa lo spettacolo. Nello spettacolo viene usata una grande pagnotta, che un attore divide in due, e di una delle metà fa molliche con cui lapidare un compagno. È una delle scene più intense. In genere, la sera, Adriana e l'amica mangiano per cena qualche scatoletta di tonno con l'altra metà della pagnotta, quella che dallo spettacolo usciva indenne. Assieme al gruppo di Grotowski, Adriana partecipa anche a quelle loro attività che venivano in quegli anni chiamate «parateatrali», e per due volte entra in uno stato diverso di coscienza (potremmo dire, con una parola grossa, che cade in trance).

Ne esce con la sicurezza d'esser stata ancora una volta baciata dalla fortuna e d'aver trovato una nuova dimensione della propria forza. E quando il gruppo polacco conclude la sua permanenza in Italia, lei a Roma fonda, assieme a quel giovane professore, il gruppo teatrale Arcoiris. Nicola l'aveva conosciuto durante le rappresentazioni di *Min Fars Hus* al Teatro Ateneo dell'Università. Era lui, Savarese, ad occuparsi di tutte le questioni pratiche ed organizzative relative al soggiorno dell'Odin, dal dipingere di bianco le tavole del palcoscenico ai rapporti con gli studenti e gli spettatori. Sia lui che Adriana rischiano molto, nel passare dalla osservazione partecipante all'autonomia di un gruppo teatrale: lui rischia gli studi e la carriera; lei rischia di dissipare gli sforzi che l'avevano portata da Panama in Europa.

Ma benché avesse abbandonato l'idea di fare davvero l'assicuratrice, voleva tornare a Panama. Lo diceva sempre, che doveva tornare. Per ora guadagna facendo la segretaria presso l'Istituto del Teatro dell'Università.

Dopo aver fondato il suo gruppo teatrale a Roma, incontra in Italia un gruppo venezuelano. Si unisce a questo e inizia il suo lento ritorno in Latinamerica.

E' diventata una donna molto forte. Ha preso la specializzazione in matematica attuariale, ma è soprattutto una regista ed una leader. Non più soltanto una ragazza simpatica, carina, molto corteggiata, vivace, ma una regista con un'autorevolezza che la fa accettare, in Latinamerica, leader d'un gruppo di attori, lei donna, e donna di colore (perché malgrado tutto discriminazione ce n'è sempre).

Dopo esser stata a Caracas, fonda un gruppo teatrale che si reca a lavorare in un'isola ad una mezz'ora d'aereo da Caracas, la famosa isola Margarita, vicina alla Tortuga dei pirati, nell'arcipelago della Isole di Sottovento. Ha una popolazione a metà india, ed è già, negli anni alla fine dei Settanta ed all'inizio degli Ottanta, un paradiso turistico. Lì Adriana fonda e dirige il suo nuovo gruppo teatrale, anonimo e sconosciuto. Lavora soprattutto per radicarsi nel territorio. Si propone, una volta raggiunta una sufficiente maturità, di mettersi in contatto con gli altri gruppi simili, quelli che Eugenio Barba ha chiamato Terzo Teatro,

riallacciando i legami stretti negli anni precedenti. Faticano, come avevano visto faticare l'Odin Teatret o il gruppo di Grotowski, o gli altri teatri con i quali Adriana aveva vissuto le sue esperienze europee e latinoamericane.

Un giorno di primavera - viene caldo, è domenica - Adriana dice a tutti: prendiamoci una vacanza e vestiamoci eleganti. Sta quasi sempre in jeans o calzoncini. Si mette per l'occasione un vestito lungo, floreale, un cappello di paglia, e vanno tutti al mare. Alcuni fanno il bagno. Adriana si stende sulla battigia, con i piedi lambiti dalle onde e la faccia sotto il sole. Gli altri tornano dal bagno. E' ora di andare. Ma lei si gode talmente il sole che debbono andarla a svegliare. E quando la scuotono, è morta, con i piedi toccati dalle onde e la faccia nel sole. E' il 3 maggio 1987. Una favola.

Nicola Savarese la fine di questa favola l'ha saputa all'inizio del 1991.

Dopo che Adriana Molinar se ne era tornata in Latinamerica abbandonando il suo gruppo teatrale romano, l'Arcoiris si era trasferito a Sorano, un paesino etrusco. Lì produsse la *Turandot* in cui Savarese era regista ed attore. Lo spettacolo si presentava, nei manifesti e negli inviti, con due versicoli dal libretto pucciniano: «Amore chiese / E fu decapitato».

Quanto più si appare generosi - ma in realtà si traduce solo in azione la propria sete - tanto più si diventa esigenti e incontentabili, si rischia l'amarrezza. Subito dopo la delusione del gruppo teatrale, Savarese si è curato con la solitudine, ed ha cominciato un'attività che l'ha portato di libro in libro, di viaggio in viaggio, dal Giappone al Canada, e dalla scrittura alla recitazione, a cercare gli estuari in cui lasciar mischiare le acque delle sue due vite. O tre?

In Giappone, insegna per due anni italiano all'Università di Kyoto, ma impara anche alcune partiture danzate del teatro Nô. In Canada, all'Università di Montreal, tiene un corso sulla Commedia dell'Arte, e mette in scena *La Femme et son Ombre* di Paul Claudel, che è un Nô occidentale dove una farfalla resta sull'ombra d'un ramo anche dopo esser volata via.

Savarese non è uno che cerchi affannosamente o con fatalismo la propria via. Cerca il modo di sviarsi.

Quando sulle scene dei teatri classici asiatici (o del nostro antico teatro in musica) la Principessa vede per la prima volta il Giovane che l'innamora, gli rivolge uno sguardo di sfuggita, poi gira il volto, fa finta di niente e cambia strada. Sviarsi è un modo profondo per partire alla ricerca di qualcosa o di qualcuno - purché questo qualcosa o qualcuno possa evocare il sapore del destino. Il proprio amore per l'arte, per le avversità e perversità dei suoi personaggi, Nicola Savarese lo mostra così, scivolando via. Un professore che si fa attore per uno strano eccesso di sapere.

Il suo modo di pensare si traduce in forma di cammino. Sembra sempre non avere una tesi, non s'avventa contro le interpretazioni improprie, non ci dice qual è la sua filosofia. E forse non se lo dice. Nella griglia in cui compone miriadi di notizie e avvenimenti apre poi lui stesso smagliature sorprendenti, opera saldature incongrue e presaghe. Se fossero immobili, i suoi panorami sarebbero labirinti. Ma sono in moto. E questo moto è il loro contenuto. Accade qui, in questo libro che conserva il sapore d'un copione, ma accade anche nella produzione scientifica di Savarese. Caratterizza la struttura delle sue conferenze-spettacolo e la drammaturgia dei suoi libri.

E' uno storico dei disguidi. Ama i cortocircuiti, i fatti che sbeffeggiano l'ordine delle sistemazioni assodate. Se prendiamo ad esempio *Teatro e spettacolo fra Oriente e*

Occidente, scopriamo che il bello del libro sta nell'assumere l'aspetto d'una grande opera compilativa al solo scopo di scompigliare le idee. Vi osserviamo quasi dall'interno lo svolgersi della grande grottesca e sapienziale commedia dell'acculturazione, commedia degli equivoci, dei fecondi (non sempre dolorosi) malintesi.

Come conferenziere è sarcastico, d'imperturbata serietà, sia per il modo impeccabile di porgere; sia quando si limita ad attraversare il palcoscenico riempiendolo per qualche istante di sé senza far niente; o quando con la leggerezza di certi attori grassi - la leggerezza che fa pensare a Oliver Hardy, a Charles Laughton, a Tino Buazzelli - indossa la maschera e mostra con precisione professionale alcune schegge di danze giapponesi Nô, e poi se ne libera d'un colpo, come dire: «Beh, fatto finta!».

A Modena, nello stesso Teatro Storchi dove il 7 aprile del 1997 sta facendo la nuova conferenza-spettacolo *Quo vadis?*, il 23 marzo del '96 ha rappresentato in un'unica maratona l'intero repertorio, dalle ore 16 alle 24, per un centinaio di invitati. Non mostra né il piacere del racconto né la fatica (dopo 8 ore di lavoro), e neppure le sue vere ragioni. Fra i palchi, si affaccia sulla platea un unicorno da trovarobato, ma Savarese non sorride neppure dell'unicorno.

L'unicorno è diventato il più fesso fra i simboli New Age: è lo zecchino d'oro della mitologia. Anche i classici rischiano la stessa fine da zecchino. Anche gli angeli. E la rischia persino la follia, Artaud, e la serissima morte. Lo spirito del tempo soffre di diabete mellito, e le conferenze-spettacolo di Savarese sono un gesto spezzante contro questo degrado per eccesso di sdolcinature culturali. Le prime tre le ha raccolte sotto il titolo di «trilogia della pazienza»: *Parigi/Artaud/Bali; Ejzenstejn o l'età dell'oro*, sul film *¡Que viva Mexico!* rapito all'autore dal suo finanziatore americano romanziere socialista neoromantico; *Il mio divano orientale è Mishima*, sul *seppuku* dello scrittore, suicidio rituale pubblico, il 25 novembre 1970 nel quartiere militare Jieitai di Tokio. Le altre due potrebbero essere un dittico sulla «conferenza degenerata», perché qui è il genere ad essere in discussione: *La Danza di Salomè*, sui principi dell'Antropologia Teatrale; e *L'ultima beffa di Orson*.

Di questa non saprei ben dire il soggetto. E' per ora solo un abbozzo, presentato in anteprima, ma mostra già il punto d'arrivo: sparisce la conferenza, resta un perplesso conferenziere che va su e giù per il palcoscenico come una massaia indaffaratissima per indecisione, un formicone intento a raccogliere ed a spostare appunti, ipotesi, documenti, mentre intanto le «cose» di Orson si dipanano in ricco disordine nell'evidenza senza commento dello schermo e della lavagna luminosa. Una piccola cassa di tesori, scene, fatti, pensieri che ognuno di noi dovrebbe godersi per proprio conto, senza nostalgia di commenti.

Sono conferenze-spettacolo anche perché sono multimediali. Savarese usa spudoratamente scritte luminose, amplificazioni, proiezioni simultanee di spezzoni cinematografici, video e diapositive, musiche e voci registrate. In *Quo vadis?* usa contemporaneamente tre schermi (fa la conferenza-kolossal). Il mixaggio immagine-suono è spesso bizzarro, incongruo e rivelatore. Poetico. Intanto lui parla o recita dal vivo. A volte leggono o recitano anche alcuni suoi collaboratori. Ma il multimedia è usato in maniera sarcastica, quasi gettandolo via.

Sarcasmo contro che cosa? o contro chi?

Il genere delle conferenze-spettacolo non l'ha certo inventato Savarese. L'ha reinventato. Ha spostato l'accento dall'arte del conferenziere a quella dello spettatore; dalla scaletta al dribbling; dal montaggio come efficacia retorica e didascalica al montaggio-miscela che determina nella testa di chi assiste una sorta di reazione chimica indipendente. La sua polemica culturale non è contro l'ignoranza, ma contro la lezione. Fa tutto quel lavoro per squarciare le lezioni. Non per far *dire* loro qualcosa di prezioso, ma per *spingere* la testa di chi vede ed ascolta a guardare qualcosa che stia al di là. «Insegnare è impossibile - ripeteva Ejzenštejn ai suoi allievi di cinema - si può solo imparare». Sviandosi. Il resto è risaputo.

Savarese pertanto non ama il filo del discorso. Gioca il coacervo delle immagini, delle contiguità e della confusione affinché la *qualità* venga percepita non come valore assodato, ma come eccezione e differenza, scandalo e inciampo. Il contesto per lui non spiega niente. Ma aiuta a vedere ciò che da esso si distingue. Così ammonticchia banchi e cumuli di notizie e precisioni, nuvole rosa e dorate, al solo scopo di restituire allo spettatore l'esperienza delle cime solitarie che svettano sole sul vuoto del cielo. Le sequenze finali de *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, per esempio, che si svolgono nel loro mutismo, letteralmente *en passant*, in *Parigi/Artaud/Bali* fra immagini e diapositive coeve, mentre risuonano le belle note di *J'ai deux amours* di Joséphine Baker, e mentre il conferenziere snocciola le notizie di quegli anni in cui a Parigi si incontravano Anaïs Nin, Henry Miller e Antonin Artaud, quando all'Esposizione Coloniale recitarono, fra cento altri esotismi, i balinesi - le sequenze de *La Passion de Jeanne d'Arc* raramente è dato vederle come qui in tutta la loro quasi insopportabile poesia. In quegli stessi anni, Cocteau compiva il giro del mondo in 80 giorni, e Charlie Chaplin sul transatlantico gli raccontava di voler rappresentare la Passione di Cristo nei locali restrostanti un dancing. Le chiese dimenticano infatti troppo presto che il sacro è osceno. Per questo, come le scuole, uccidono lo spirito col mal zuccherino.

Nella terza delle sue conferenze-spettacolo, Savarese alterna la cronistoria meticolosa del suicidio di Mishima con il racconto dei suicidî degli innamorati nel teatro classico giapponese, e non chiarisce - non vuole chiarire - il senso del parallelismo, aldilà di qualche vaga eco. Ma se il senso non ci è chiaro è solo perché non vogliamo vedere la stupefacente bestemmia che guida il suo sardonico procedere: usa il sangue e la tragedia d'una storia vera, Mishima, come un'efficace *introduzione* al teatro Kabuki. «Come più vi piace» sembra dire il conferenziere, senza scoprirsi, senza neppure sorridere di schermo.

Farse senza paura

Figuriamoci una serata teatrale, molti anni fa, nella primavera del 1925. Si rappresenta la storia d'uno studente «nato di domenica», una di quelle persone in grado di vedere l'invisibile. Pare li chiamino così, in Scandinavia. La storia si svolge infatti in una città svedese, uno dei primi anni del Novecento: da un occhio è realistica; dall'altro è visionaria. La scena rappresenta sommariamente una strada, si vede d'angolo la facciata d'una casa moderna. Dalle finestre si scoprono spicchi degli interni. A destra, in primo piano, c'è una fontana. C'è anche una cabina telefonica. E un vecchio immobilizzato su una sedia a rotelle. Presso la fontana, lo studente ha precedentemente incontrato una lattaia e le ha chiesto da bere. Le ha chiesto poi di lavargli gli occhi: lui non può toccarseli, ha paura di infettarsi perché la notte scorsa ha dovuto medicare ferite e comporre cadaveri (c'è stato un crollo, da qualche parte nella città). La lattaia ha fatto quel che lui le chiedeva, ma non gli ha detto una parola. È una limpida mattina di domenica. Suonano le campane. Lo Studente dialoga con il Vecchio:

STUDENTE – Lei parlava di nati di domenica – io pare che sia davvero nato una domenica...

VECCHIO – Ma no! Proprio? C'era da immaginarselo... l'ho subito capito dal colore dei suoi occhi... ma allora lei può vedere quello che gli altri non vedono, se n'è accorto?

STUDENTE – Io quello che vedono gli altri, non lo so, però a volte... sì ma di queste cose si preferisce non parlare!

VECCHIO – Ne ero praticamente sicuro! A me lo può dire... perché io – sono cose che capisco [...] Mi spieghi una cosa: perché poco fa, vicino alla fontana, gesticolava? E parlava da solo?

STUDENTE – Non l'ha vista la lattaia con cui parlavo?

VECCHIO – (*si spaventa*) La lattaia?

L'invisibile, qui, non ha a che fare con il prodigioso o il tremendo. È, né più né meno, un passato che perdura nel presente. Come i morti quando si aggirano non visti fra i vivi. Una dimensione quotidiana e familiare del fantastico che può generare tenerezza – oppure spavento, quando tarla la rispettabilità delle persone, la normalità delle famiglie. Quella Lattaia, per esempio, fu il Vecchio a farla morire, moltissimi anni fa, in un tempo ormai sepolto. Perciò s'è spaventato sentendo che è ancora lì.

Dalla strada, il Vecchio spia per lo Studente i personaggi affacciati alle finestre e ai balconi della casa. Lo Studente vede uscire dal portone un uomo avvolto nel suo sudario, che si appresta a percorrere da solo la via del proprio funerale, sorvegliando gelosamente gli intervenuti e annotandosi mentalmente gli assenti.

Fa ridere? No. Eppure potrebbe. Potremmo anzi figurarci un tale che assistendo a questa scena considerasse la somiglianza di fondo – resa irriconoscibile dall'atmosfera onirica e sghemba della pièce scandinava – con certe situazioni bislacche tipiche del teatro satirico, in certe commedie apparentemente sgangherate dei grandi comici dialettali, nelle trovate del teatro di Varietà. «Effettivamente accade spesso – rifletterebbe quel tale spettatore – che le invenzioni del teatro buffo siano poi tradotte sul serio. Come qui la freddura del morto che va al cimitero a piedi»⁷⁷. E reciprocamente, quando alla fine vedrà la farsa di un'Accademia che celebra l'inventore del cavallo, forse che non potrebbe figurarsi il modo in cui essa si trasformerebbe fra le mani d'un drammaturgo metafisico o filosofante?

⁷⁷ È una freddura-in-azione che apparteneva al repertorio del teatro farsesco. Totò la filmerà in *Totò e i re di Roma* (1952, regia di Steno). Eduardo De Filippo la riprodurrà, estraendone l'amaro, in una scena de *Gli esami non finiscono mai* (1973).

La storia intanto va avanti e si rivela serissima: è una di quelle trame che partono da dove Ibsen era arrivato. L'ordine è ancora una volta visto come maschera del disordine; la verità che rimorde dietro la rispettabilità ha all'inizio una forte carica di denuncia, che si sviluppa, poi, in una rivelazione diremmo buddista della vita come trama di illusioni stratificate, come sofferenza e sete di misericordia.

C'è anche qui, come nelle dure solite trame sulle malformazioni della famiglia, un matrimonio-rovina; una ragazza figlia di un padre diverso da quello casalingo; la contrapposizione fra la giovinezza perduta e la vecchiaia come gelo e sfacelo. Anche qui un giustiziere malvagio smaschera altri malvagi irrigiditi dal desiderio di oblio. Solo che, a differenza di quanto accadeva nelle solite trame, tutto qui si compenetra, il passato non viene raccontato ma si aggira nel presente, e le metafore si materializzano. Lo smascheramento morale è anche uno strappar via dalla faccia dell'attore-personaggio il suo trucco. C'è poi una signora la cui statua di quand'era fanciulla risplende nel salone: ora è una vecchia incartapecorita, sembra una mummia. Anzi: è proprio una vera mummia semovente, e quando avrà finito di dire pappagallescamente le sue cose, tornerà ad essere chiusa nel ripostiglio. È il mondo di Strindberg: il Kammerspiel *Sonata di fantasmi*. Alla fine, muore la fanciulla che sembrava l'immagine limpida della vita. La stanza sparisce, la scena si trasforma in una lontananza dove appare l'Isola dei morti così com'è raffigurata nel celebre quadro di Böcklin.

Siamo al non plus ultra del teatro sperimentale internazionale, ad uno di quei fecondi incroci o meticcianti d'avanguardie che nei libri degli accademici manualisti vengono divisi negli scompartimenti 'naturalismo' e 'simbolismo'.

Ma sono passati quasi vent'anni da quando Strindberg scrisse questo suo Kammerspiel, gli scompartimenti ora sono aumentati: futurismo, espressionismo, dadaismo, surrealismo... Al teatro degli Indipendenti fondato e diretto da Anton Giulio Bragaglia, il 25 aprile 1925 dopo *Sonata di fantasmi* (il titolo era tradotto *La sonata degli spettri*) di August Strindberg, va in scena per la prima volta *L'inventore del cavallo* di Achille Campanile. La farsa segue, come di consueto, il dramma. Il critico-filosofo Adriano Tilgher, così come s'è sempre fatto, dedica giusto un rigo alla farsa, nell'articolo di recensione allo spettacolo strindberghiano: «Chiuse lo spettacolo una graziosissima farsa di Achille Campanile»⁷⁸.

In realtà, la farsa non è più una consuetudine, nei teatri principali. Ma a volte gli sperimentali ripristinano certi usi dismessi del teatro vecchio, e li spingono a conseguenze nuove. Anton Giulio Bragaglia – futurista, regista, erudito ed editore di teatro, cultore della Commedia dell'Arte e dell'improvvisazione – ha inventato un'accoppiata – Strindberg e Campanile – che ricostruisce la vecchia sproporzione fra dramma e farsa. Come a dire: se Strindberg rappresenta il nuovo dramma, ecco, per la farsa, che cosa ci vuole!

E difatti si svolge anch'essa, la farsa, in ambienti solenni venati dalla dissoluzione. Troviamo anche qui figure incartapecorite. Sono immesse nel polveroso rituale d'un'adunanza accademica, esilarante perché la sua seriosità ha corrosato ogni concretezza del pensiero. Anche qui, ma buffonescamente, ci sono morti creduti vivi e vivi dati per morti. Anche qui la chiave di lazzi comici diffusi – l'inventore che inventa qualcosa già inventato – viene spinta al parossismo e all'oggettivazione grottesca. È un comico vuoto, un «ridere scemo»⁷⁹, un non-senso architettato come la storia più logica del mondo. È la freddura eretta a sistema. Ad un certo punto, l'Inventore presenta anche il progetto d'un cavallo migliorato, un modello economico: senza coda, con due zampe soltanto, senza orecchie, orribile. Si migliora tutto.

Le normali farse – *La sposa e la cavalla*, *Il monumento di Paolo Incioda*, *Il chiodo nella serratura*, *La consegna è di russare*, *Il villino di campagna*, ancora rappresentate, in quegli anni, specie nel teatro endemico, nelle feste dei circoli, delle scuole e degli oratorii, nelle recite famigliari e di villeggiatura – le normali farse sono basate su casi grotteschi, su equivoci e beffe, su personaggi ridicoli e maschere sociali. Non deformano la regola del mondo: rappresentano eccezioni o esagerazioni comiche, mostrano delle caricature, deformano i ritmi e le proporzioni. Campanile, invece, è come un pittore cubista o futurista: deforma la regola. E quindi ci troviamo in un mondo simile piuttosto a quello delle pantomime e dei clowns, dove ogni modo di dire si fa cosa, dove a chi si annoia cresce istantaneamente la barba, o se uno dice

⁷⁸ «Il Mondo», 28/4/1925, ora in: Adriano Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali - 1914-1926*, Rocca San Casciano, Edizioni del teatro stabile di Genova, 1973, p. 352.

⁷⁹ Cfr. nota 16.

casualmente «fuoco», c'è un altro che spara un colpo di pistola⁸⁰ – come nelle comiche del cinematografo, come negli scherzi dell'avanspettacolo. E come Alfred Jarry, l'enfant terrible, il *patafisico*, il padre delle avanguardie, aveva chiesto fin dagli ultimi anni dell'Ottocento⁸¹.

Solo che dalle parti di Campanile tutto avviene con l'aplomb della commedia brillante d'alta società. Ecco una ricca coppia che si prepara ad andare ad un ricevimento, assistita dal tradizionale Battista maggiordomo:

TITO – (*S'alza, toglie lo specchio a Cecilia che ha finito di acconciarsi. Si mira estasiato della propria immagine. Poi presenta lo specchio a Cecilia, mettendoglielo sotto gli occhi come fosse una fotografia*) Guarda come sono simpatico!

CECILIA – Ma questa sono io, stupido!

TITO – (*riprende lo specchio e si guarda di nuovo*) Sono io, ti dico. Del resto, Battista, giudicate voi se sono io o è lei.

BATTISTA – (*prende lo specchio, vi si guarda*) Mi duole dover dire che non è né il signore né la signora, ma sono io.

TITO – (*riprende lo specchio e si specchia*) Ah, è vero, è Battista.

Era l'inizio di *Centocinquanta la gallina canta*: che cos'è dunque successo in quello specchio? Cominciava come una normale gag o freddura d'avanspettacolo, un numero «da cretini». È finita con un salto nell'assurdo. Con un minuscolo incanto. O una fuggevole identificazione servo-padrone (una delle chiavi classiche della commedia, piovuta qui da cieli svuotati). Tutto il lazzo dello specchio potrebbe appartenere ad una coppia di clowns, il Bianco e l'Augusto. Poiché però il tono fondamentale resta quello della commedia ambientata nella buona società (lo si capisce anche dal tenore delle didascalie), l'insieme risulta eccentrico.

L'eccentrico: se immaginiamo il teatro corrente come un variegato territorio, troviamo, ai suoi confini, da un lato l'eccentrico, dall'altro l'avanguardia. Ecco perché possono specchiarsi l'uno nell'altro. Similmente si riguardano, senza appartenersi, patafisica e metafisica. Ed ecco perché – dal grande Petrolini fino al bravo Rascel – i comici eccentrici rischiarono d'esser visti come echi o preannunci delle correnti sperimentali della letteratura e del teatro. Sciocchezze, certo, facilonerie. E però fra l'eccentrico e l'avanguardia c'era effettivamente un'affinità, ma solo per posizione, per la distanza dal centro. Bastava, affinché la farsa eccentrica si intonasse al dramma d'avanguardia. Anch'essa scioglieva gli ormeggi con la verosimiglianza ed anzi usava la verosimiglianza come uno specchietto per le allodole. Fu così che *L'inventore del cavallo* divenne la farsa della *Sonata* di Strindberg.

Altre due farse di Campanile erano state rappresentate nei primi mesi del 1925 in situazioni simili: il 28 febbraio (non il 25, come si ripete), *Centocinquanta la gallina canta* venne data a conclusione di una serata in cui era andato in scena *Il fiore necessario* di Pier Maria Rosso di San Secondo (un veggente, una donna, un delinquente, un fiore rosso inciso dal coltello del delinquente sul petto della donna, il suicidio a fiume – della donna, naturalmente).

Il ciambellone (che allora si intitolava più ironicamente *Il ciambellone fatale*) era andata in scena il 21 marzo assieme a *L'incubo delle cose tristi* di Giuseppe Ravegnani⁸². Il testo di Ravegnani era basato sulle sublimazioni e le utopie morali, citava pratiche alchemiche: per dimostrare che il peso della carne alla fine la vince. La farsa del *Ciambellone fatale* era anch'essa un rispecchiamento patafisico, con quell'emblema grottesco d'una materia che illudeva gli uomini d'esser fatta per loro e resisteva, invece, fino a condurli all'autodistruzione.

Il teatro di Achille Campanile è straniero in ambedue le sue patrie: nella patria del riso, e in quella del teatro italiano.

⁸⁰ Così accade, per esempio, nel *Ciambellone* e in *Centocinquanta la gallina canta*.

⁸¹ Alfred Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, «Mercure de France», settembre 1896.

⁸² Giuseppe Ravegnani pubblicherà su «La Stampa» del 5/8/1927 una delle prime impegnate recensioni al romanzo di Campanile *Ma che cosa è questo amore?*.

Non è detto, infatti, che il comico faccia ridere.

Non è detto che abbia un carattere per noi familiare o d'appartenenza a una drammaturgia che pure ci è contemporanea, che è italiana, normalmente rappresentata nei teatri normali, non di vasto successo, ma premiata da un rivolo inestinguibile di ammirazione. E non è detto che, leggendoli, questi testi, se ne immagini l'appropriato *contesto*.

Sono questioni d'approdo. Non cercherò di rispondere. Vorrei solo far presente che potrebbero contribuire a qualche rilettura⁸³. Qui mi propongo un compito molto limitato: introdurre alla *lettura* della raccolta teatrale di Achille Campanile *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*.

Quando leggiamo teatro, dobbiamo anche figurarcelo in un qualche modo, sia pure vaghissimo. Non che il lettore visualizzi lo spettacolo, o che la messinscena sia incisa nel testo, magari nell'intrico dei deittici (queste sono fantasticaggini che solo i più pedanti fra i semiologi han potuto escogitare). Ma un territorio teatrale di riferimento lo usiamo, sia pure a nostra insaputa. In genere funziona uno sfondo mentale nebuloso, impreciso, sottinteso, basato sul teatro corrente. Qui proiettiamo, istintivamente, il teatro che leggiamo. Ve lo ambientiamo all'ingrosso, così come leggendo un'opera narrativa la ambientiamo all'ingrosso nel «suo mondo», una vaga Russia ottocentesca, una vaga Cina, una vaga Sicilia o Lombardia dei laghi: paesaggi mentali acquarellati da ciò che sappiamo di storia e geografia sui quali si stagliano in azione le silhouettes dei protagonisti, i cui volti, per altro, non arriviamo mai o quasi mai a visualizzare con precisione. Il «suo mondo», per un testo drammatico, è – prima ancora della scena specifica – un'idea di teatro.

A volte, l'estraneità del testo teatrale, rispetto al nebuloso sfondo-teatro in cui vagamente l'ambientiamo, fa faville. Si pensi ad uno che leggesse i testi del teatro Nô ignorando tutto delle tradizioni recitative giapponesi. Oppure si pensi al modo in cui per centinaia d'anni è stato letto Shakespeare. Altre volte, però – e proprio quando il testo non esibisce di primo acchito la sua estraneità – la sfasatura invece di creare energia diventa fastidiosa, e lentamente corrode l'esperienza della lettura. È il caso di Campanile, soprattutto delle sue commedie lunghe. Chi càspita li reciterà questi arabeschi di forzature?

«Ma Campanile eccome se lo si rappresenta!, non spesso, ma in maniera ricorrente. Non c'è bisogno di figurarsele, le sue messinscene, basta andarle a vedere». Eppure, per bravi che siano, attori e regista, quando non si costruiscono saggiamente un proprio testo con frammenti dall'intera opera di Campanile⁸⁴, si trovano ben presto presi nella trappola: poiché il perdurare concatenato delle freddure perde ogni contatto con la realtà, loro sono costretti a *pompare*, come si dice in gergo, la comicità, e per tener desto il ridicolo, diventano stucchevoli esibendo la loro strenua volontà d'apparire comici. Quando è sperso, l'attore automaticamente *pompa*. E Campanile lo mette a perdere.

In un sintetico giudizio scritto dal poeta regista giornalista docente di letteratura brasiliana Ruggero Jacobbi per una smilza enciclopedia, negli anni Ottanta, troviamo una delle più efficaci definizioni della scrittura di Achille Campanile: «Ha lavorato su un margine dell'umorismo che non è più quello della satira, è l'indicazione della poesia»⁸⁵.

Evidentemente, il termine da sottolineare non è «poesia», ma «indicazione».

⁸³ Una campionatura aggiornata del modo di leggere Achille Campanile si può trovare nel ventaglio di introduzioni, alcune già comparse in precedenti edizioni, ai volumi ripubblicati da Rizzoli nella serie «Opere di Achille Campanile» della B.U.R., usciti fra l'aprile e l'ottobre del 1999. Si vedano: Umberto Eco, *Ma che cos'è questo Campanile?* (introd. a *Se la luna mi porta fortuna*); Italo Siciliano, *Achille Campanile, o l'inutilità del riso* (introd. a *Agosto, moglie mia non ti conosco*); Silvio Perrella, *La serena levità di Achille Campanile* (introd. a *Asparagi e immortalità dell'anima*); Guido Almansi, *Introduzione a In campagna è un'altra cosa*; Carlo Bo, *Il manuale senza regole* (introd. a *Manuale di conversazione*); Arnaldo Colasanti, *Un certo generale romano* (introd. a *Vite degli uomini illustri*); Michele Mari, *Introduzione a Il povero Piero*; Lodovico Terzi, *Introduzione a Il diario di Gino Cornabò*.

⁸⁴ È il caso dello spettacolo del 1974 *Manuale di teatro*, messo in scena da Filippo Crivelli, con Anna Nogara, Rodolfo Bianchini e Alfredo Bianchini; di quello prodotto dal Teatro di Genova nel 1978: *Amleto in trattoria*, a cura di Giuseppe Di Leva e Pasquale Guadagno, regia di Marco Parodi, con Eros Pagni e Magda Mercatali; e dello spettacolo di Piera Degli Esposti, regia di Antonio Calenda, *Un'indimenticabile serata*, da testi di Campanile, rappresentato nella stagione 1996-1997 e nella successiva. Nella stagione 1999-2000 sono andati in scena *Il povero Piero* (regia di Alvaro Piccardi); *Far l'amore non è peccato. La crisi del teatro risolta da me*, adattamento e regia di Vito Molinari; *Un'altra indimenticabile serata*, ancora con Piera Degli Esposti e la regia di Antonio Calenda, in occasione dei cento anni dalla nascita dell'autore. Per la ricorrenza, a cura di Gaetano Campanile, è stato aperto un sito Internet «www.campanile.it» con notizie, testimonianze e materiali.

⁸⁵ Ruggero Jacobbi, voce *Campanile* in Enrico Bernard (a cura), *Autori e drammaturgie. Prima enciclopedia del teatro italiano del dopoguerra*, Roma, Editori Autori Associati, 1988, p. 35.

L'«indicazione della poesia», nel teatro di Achille Campanile si realizza nella tensione fra la *commedia corta* e una *commedia lunga una vita*.

La raccolta *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie* venne pubblicata da Einaudi nel 1971, a cura di Giuseppina Bellavita, vivente e quindi corresponsabile l'autore. Giuseppina Bellavita è la sua giovane seconda moglie. I 16 pezzi, scritti fra il 1924 ed il 1939, appartengono agli anni in cui il nome di Campanile cominciò ad indicare per antonomasia una categoria dell'umorismo. Poiché fanno parte di essi atti unici (*Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone*, *L'inventore del cavallo*, *Erano un po' nervosi*, *Visita di condoglianze*, *Un terribile esperimento*, *Delitto a villa Roung*, *La spagnola*); commedie in due, tre e quattro atti (*L'amore fa fare questo e altro*, *L'anfora*, *Campionato di calcio, ovvero Far l'amor non è peccato*); tragedie in due battute come *Colazione all'aperto* e *Guerra*; due celebri scherzi scenici come *Il bacio* e *La lettera di Ramesse*, questi 16 pezzi possono essere reputati rappresentativi dell'intera sua produzione scenica.

Achille Campanile ha scritto il suo teatro migliore con gli atti unici, soprattutto *Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone*, *L'inventore del cavallo* e *Veglia funebre*. Le commedie più lunghe soffrono invece per dilatazione. All'avvio e per frammenti divertono e sorprendono, ma nell'insieme l'accumulo tende a superare i limiti.

Già gli atti unici sono il risultato d'una dilatazione, mantenuta però nei limiti giusti. La cellula originaria delle opere teatrali o narrative di Achille Campanile è molto più piccola di un atto o di un capitolo: è il foglietto dove in poche battute si scarica a controsenso una freddura.

C'è per esempio un letto con un malato. Qualcuno bussa ed apre la porta con cautela. Fa capolino il dottore: – Disturbo? –. – Gastrico –, risponde l'uomo nel letto. Questa *freddura* è stata utilizzata più volte da Campanile, come frammento autonomo, fra le cosiddette «tragedie in due battute», o come episodio di romanzo. Campanile può facilmente passare da un genere all'altro, perché la sua unità di misura è indifferente ai generi; è di livello cellulare, non organico. Un altro esempio: in *Aeroporto*⁸⁶ marito e moglie discutono il futuro: – Ma perché non vuoi essere cremata? – Non mi seccare! –.

Le freddure non sono mai, per Campanile, ornamenti o modi per insaporire la pagina e la scena. Sono anche qualcosa più dei mattoni con i quali costruire le proprie opere: ne sono la logica, il sistema nervoso.

Lo spazio adatto alle *freddure* è il foglietto autosufficiente. Non si fa a tempo a leggerle che già sono finite. Realizzate in palcoscenico, potrebbe accadere che il sipario cali mentre il pubblico sta appena cessando il brusio d'inizio. Sentiremo Campanile stesso raccontare questa loro natura autoironica: un teatro che diventa invisibile per velocità.

Fra le freddure in due battute, che restano nella memoria ma congedano subito lettori e spettatori, e la frequentazione allungata della commedia in più atti, che però consuma tutta l'energia del suo nucleo, la misura dell'atto unico è dunque un buon compromesso.

Ecco perché «commedia corta». L'altra, «lunga una vita», sembra una di quelle espressioni convenzionali che celebrano la carriera e la passione d'uno scrittore, e invece si riferisce alla commedia *Autoritratto* che Achille Campanile scrisse per la radio.

Autoritratto in compagnia delle 16 commedie della raccolta Einaudi non ci potrebbe stare, è di molti anni dopo e fu pubblicato solo nel 1984, a sette anni dalla morte dell'autore. Proprio in quanto commedia estranea è però significativa: sembra felicemente fatta con la mano sinistra, quasi che Campanile, sessantenne, lavorando su commissione, trovasse finalmente il modo di conciliare la misura del frammento con quella d'una trama articolata.

A Campanile gli spazi preconfezionati e articolati non convenivano, quando doveva passare dalle piccole alle grandi dimensioni. Gli andava appena bene il romanzo, per sua natura adatto a sopportare una varietà da *satura lanx*. Gli sarebbe andata benissimo la Rivista, o un suo derivato. Ma la Rivista non diventò genere letterario. Le dimensioni dell'atto unico coincidono con quelle della farsa, il genere teatrale che sta a metà strada fra i pezzi staccati (scenetta, lazzo, sketch, numero, freddura) e la commedia. È il genere adatto a

⁸⁶ Pubblicato in «La Lettura», marzo 1940.

traghettare i frammenti comici verso la drammaturgia complessa senza troppo obbligarli a crescere e snaturarsi.

Ma se gli atti unici di Campanile possono considerarsi farse, sorge la domanda: farse di quale teatro?

Nella tradizione del teatro commerciale, la farsa era il punto di decompressione. Poteva essere il momento dell'indugio, una sorta d'aperitivo scenico. Ma in genere era il congedo, la coda. E quindi, per comprenderne le qualità, va immaginata in relazione al repertorio, in relazione al *suo* teatro di prima serata. Ritorniamo, così, a quella serata del 1925 da cui eravamo partiti.

Si dirà che per Campanile non c'è proprio bisogno di niente: che basta leggerlo e immediatamente diverte.

Può darsi.

Ma può anche darsi che, vedendolo a ridosso del teatro di cui è stato un controcanto, diverta ancor più, per quel sapore mediato che procura a volte la storia. In genere succede che le cose risultino più saporite quando ci arrivano trascinandosi appresso un po' del loro terriccio.

A ridosso dello sperimentalismo, la comicità eccentrica di Campanile sembrava l'opera di «un avanguardista in incognito». Lo si diceva anche di Petrolini, ma in quel caso la forzatura era talmente evidente da avere persino una sua utilità. Per Campanile, invece, era più forzata perché più verosimile: Campanile apparteneva all'ambiente colto, era uno scrittore, faceva parte dell'élite giornalistica e culturale.

Subito dopo averlo definito «avanguardista in incognito», Geno Pampaloni precisa: «così intricata, allusiva, formicolante di segni ambigui, di doppi e tripli sensi, di falsi allarmi, di trabocchetti, labirinti ed equivoci, è la convivenza sociale, che il non senso è già di per sé un sovrasenso»⁸⁷. Si capisce come mai Ionesco potesse riconoscerlo fra i propri maestri⁸⁸.

Il nonsenso che è già di per sé un sovrasenso può fornire un buon punto di partenza per le domande successive.

Abbiamo chiesto: farse di quale teatro?

Potremmo ora chiederci: e di quale tempo?

La farsa, quasi per definizione, *segue*. Per questo può sempre essere vista come evasiva o come gravida di sottintesi. A seconda del contesto in cui è piazzato, il farsesco, restando di per sé immutato, può divenire polemico e velenoso, oppure distratto e accomodante. Accade per ogni opera, ma diventa particolarmente importante nel caso dell'opera fatta per essere comica. Tanto più quando il comico non ha i caratteri della derisione. E ancor più quando cresce dalla freddura, come per Campanile.

Cito ancora Geno Pampaloni: «Sotto la battuta pungeva la satira, la critica. Ma era una critica così radicale che al tempo stesso era bonaria, polivalente, eternamente *prêt à porter*, onnipresente e inafferrabile».

Critica radicale, e perciò bonaria? Di qui partirà Oreste del Buono per introdurci a via degli Avignonesi, al teatrino degli Indipendenti diretto da Bragaglia, alla rivelazione del Campanile delle farse, fra il febbraio e l'aprile del 1925.

Ecco il loro tempo:

⁸⁷ Geno Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, nuova edizione accresciuta e aggiornata, diretta da N. Sapegno, *Il Novecento*, tomo II, Milano, Garzanti, 1987. Per un'analisi approfondita del passaggio dal «non-senso» al «sovrasenso»: Concetta D'Angeli, Guido Paduano, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999, in particolare pp. 18-19.

⁸⁸ Nel luglio del 1958, recensendo sul «Corriere della sera» *Les chaises* e *La leçon* di Ionesco rappresentate al Teatro del Ridotto di Venezia, Eligio Possenti scriverà: «Si pensa al nostro Achille Campanile che abbia parlato a lungo coi becchini dell'*Amleto*» (in E. Possenti, *10 anni di teatro. Cronache drammatiche*, Milano, Nuova Accademia, 1964, p. 254). Il riconoscimento, da parte di Ionesco, del magistero di Campanile è divenuto proverbiale. Così conclude il risvolto di copertina (non firmato) de *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie* (Einaudi 1971): «A volume chiuso, viene spontaneo tracciare un bilancio che è troppo lusinghiero per essere d'occasione. Diamo un'occhiata alle date, accostiamo, sia pure con ogni cautela, esperienze come queste e quelle esplose nel secondo dopoguerra in Francia e in altri paesi d'Europa e ci accorgiamo con entusiasmo di avere riscoperto in Campanile non solo un maestro, ma propriamente un antesignano del teatro dell'assurdo novecentesco».

Il 3 gennaio del 1925, superati definitivamente i patemi d'animo, le paure, i *cupio dissolvi* procuratigli dal delitto Matteotti, confortato, più che dalle smanie e dalle inquietudini dei suoi, dalle debolezze e dalle confusioni dell'opposizione, e, soprattutto, dalla tacita complicità del re e dell'esercito, Mussolini pronunciò alla Camera un discorso che lui stesso presentò come tutt'altro che parlamentare [...] Nelle prime ore della notte il ministro degli interni Luigi Federzoni diramò ai prefetti due telegrammi che traducevano in pratica i propositi di Mussolini. Si trattava di disporre la chiusura di tutti i circoli e ritrovi sospetti dal punto di vista politico, di sciogliere le organizzazioni che sotto qualsiasi pretesto potessero raccogliere elementi turbolenti [...] Il 4 gennaio lo stesso Mussolini con un altro telegramma a tutti i prefetti ingiunse di convocare immediatamente i dirigenti delle federazioni provinciali dei fasci per comunicare a tutti gli iscritti che, dopo la seduta della Camera del 3 gennaio, ogni ulteriore disordine avrebbe nuociuto gravemente al governo [...] e che quindi il governo intendeva reprimere ogni illegalismo sporadico senza la minima, remota giustificazione. Aveva inizio la dittatura mussoliniana.

Fu in quest'Italia pacificata dai prefetti che il 25 [28] febbraio 1925 al Teatro degli Indipendenti fondato a Roma da Anton Giulio Bragaglia nello scantinato di Palazzo Tittoni a via degli Avignonesi, andò in scena l'atto unico di Achille Campanile [...] È difficile ma insieme illuminante pensare che, nel pieno del riassetto totalitario dell'Italia, nello scantinato di via degli Avignonesi si rappresentasse il dilemma fondamentale di *Centocinquanta la gallina canta*⁸⁹.

Come mai sia «difficile ma insieme illuminante», Oreste del Buono l'aveva già spiegato nelle pagine iniziali della sua *Prefazione*:

Non è stata studiata con sufficiente attenzione l'importanza della diffusione e del successo dell'umorismo durante il ventennio fascista. Quelli che sono passati attraverso il ventennio fascista, tranne rare eccezioni, come Federico Fellini, preferiscono non ricordare che l'umorismo è stato durante il ventennio cosiddetto nero uno dei pochi movimenti culturali, inconsapevolmente o consapevolmente, non del tutto arreso alla retorica di regime. Nei ricordi dei superstiti, è una frivolezza che stona⁹⁰.

Alla fine di ciascuno dei due volumi delle *Opere di Achille Campanile* di cui cura l'edizione⁹¹, Oreste del Buono pone un informatissimo discorsetto sulla fortuna critica dell'autore, dove riporta testimonianze coeve in appoggio a quel che ha detto sul senso di quell'umorismo nel ventennio. Soprattutto un articolo di Pietro Pancrazi, apparso sul «Corriere della sera» nel 1927, recensione al romanzo di Campanile *Ma che cosa è quest'amore?* e riferito all'intera opera fino ad allora nota dello scrittore, ai suoi trafiletti sui giornali ed alle sue farse⁹². Sempre nel '27, fra l'altro, Campanile aveva pubblicato, presso l'editrice d'Arte «il Fauno» di Roma, un libretto dal titolo *L'inventore del cavallo*, che comprendeva anche *Il ciambellone* (con il titolo *Una festa in famiglia*), 4 novelle e 3 «tragedie in due battute». Dice Pancrazi: «Campanile non vuole nulla. Il suo umorismo è il più vuoto, il più inutile degli umorismi». Si domanda: «è l'umorismo perfetto?». Similmente, Eugenio Montale⁹³ parla di una «vena d'umorismo idiota», che si svolge «nell'ordine cinematico del grottesco», mai polemico, rispetto alla realtà che lo circonda, ma semplicemente «altro». Tutto quest'insistere sul «ridere scemo», sull'umorismo vuoto – o allo stato puro, che è (quasi) la stessa cosa – non ha niente di negativo, è invece un modo d'esternare ammirazione. È il tema ricorrente di coloro che riflettono su Campanile negli anni della sua nascente notorietà. Ancora Pancrazi: «ma davvero l'umorismo di Campanile è poi tutto inutile? In un'aria greve come quella d'oggi, in una letteratura così singolarmente sprovvista di senso del ridicolo [...] l'umorismo smaccato di Campanile può anche sembrare un naturale reagente, un romanesco *piantala!* venuto a tempo». Un'idea che Campanile realizzerà ne *La guerra* che conclude la raccolta einaudiana del '71.

⁸⁹ Oreste del Buono, *Prefazione* a Achille Campanile, *Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*, Classici Bompiani, Milano, 1989, pp. XV-XVI.

⁹⁰ Ivi, pp. VII-VIII.

⁹¹ Il secondo volume – Achille Campanile, *Opere. Romanzi e scritti stravaganti. 1932-1974* – è stato pubblicato nei Classici Bompiani nel 1994.

⁹² L'articolo di Pietro Pancrazi, intitolato *Il riso scemo di Campanile*, è stato poi raccolto in P. Pancrazi, *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza & figli, 1934.

⁹³ Cfr. Geno Pampaloni, cit.

È dunque l'assenza a brillare. Assenza di companatico, potremmo dire, pensando al comico dell'Arte Nicolò Barbieri che all'inizio del Seicento paragonava il comico nelle commedie al pane nei pranzi. O addirittura assenza di pane, perché (citerò per l'ultima volta Pancrazi) se in genere «l'umorismo era il reagente, il sale che insaporiva i cibi» e se perciò «nessuno aveva mai pensato di nutrirsi di solo sale», se l'umorismo sembra nobilitarsi, in genere, in quanto strumento di derisione o satira, o come smorfia di disperazione che si fa mascherone comico⁹⁴, esso – scommette Campanile – può però anche stare da solo, diventare innocente: «i suoi motti fanno intorno a sé il vuoto, risuonano e schioccano con la stessa innocenza degli schiaffi e delle legnate sulla testa dei pagliacci».

È la quarta o quinta volta che i pagliacci e i clowns si presentano. A loro dovremo tornare. Per ora fermiamoci all'innocenza. Coincide con la *freddura*. La freddura è una comicità che salta via dalle opposizioni fra bene e male, immorale e morale, crudeltà e conforto. Gioca altrove: in genere fra le parole. Ma può anche concretizzarsi in immagini e azioni.

Il termine «freddura» appartiene alla nomenclatura delle barzellette, al gergo dell'Avanspettacolo e del Café-chantant, ma già nella lingua antica, nell'italiano secentesco, comincia a indicare modi di dire convenzionali e vuoti. Poi lo troveremo spesso in Goldoni, che l'utilizza sia riferendosi ad un parlare evasivo e artificioso, sia per indicare le spiritosaggini che non lasciano il segno, come accade – secondo lui – con quelle tradizionali dei comici all'improvviso. Nell'Ottocento, «freddura» tende perlopiù a sovrapporre alla sua coloritura negativa una coloritura tecnica, per indicare un genere d'umorismo scorciato, epigrammatico, che sta tutto nel gioco di parole. Nasce il termine *freddurista*, che entrerà nel gergo del professionismo comico. Le *freddure*, a questo punto, non sono più scipitezze, ma restano cose per cui non ci si potrebbe *accalorare*. Sono d'una comicità che implode, che non si proietta sulle circostanze e nell'esperienza. Non si coniugano facilmente, non diventano aneddoti, esempi, proverbi, o uno di quei luoghi mentali cui adattiamo i fatti disparati. Non si sciogliono in narrazione. Della narrazione hanno semmai bisogno come antefatto, come trampolino di lancio.

Insomma: se le freddure sono ben rifinite e sfaccettate, brillano per l'assenza d'ogni altra implicazione. Sono cristalli comici, con la luminosa lontananza dei cristalli.

Alcuni sostengono che questo spiega come mai la qualità di Campanile venga continuamente riscoperta, e quindi continuamente dimenticata: perché il suo riso non rimane, non si fa raccontare, si consuma e perisce nell'istante stesso della lettura⁹⁵. Non concordo del tutto. Da un lato mi pare giusto, perché è un modo di sottolineare la riottosità alla dilatazione che caratterizza l'umorismo di Campanile nel passaggio dal foglietto autosufficiente al romanzo e soprattutto alla commedia in più atti. D'altro lato, mi pare contrastare con i fatti. Quasi tutti noi anziani abbiamo conosciuto persone innamorate di Campanile, che ne ripetevano i frammenti, lo citavano ad ogni piè sospinto, ne ridevano a memoria. Si può anzi aggiungere⁹⁶ che la comicità di Campanile è una delle dimostrazioni che il comico non s'identifica per forza con il far ridere. D'altra parte (si pensi al solletico!) non tutto quel che fa ridere è comico. Campanile è un comico che spesso non fa ridere, e che fa ridere più nel ricordo che al momento della lettura o dell'ascolto diretto. La risata può esplodere, si direbbe, solo dopo che la sua comicità è passata attraverso i cunicoli mentali.

Non è vero, comunque, che la sua comicità sia di un tipo che rifiuta la trasmissione. Al contrario, c'è una vera e propria tradizione orale di Campanile, una tradizione che resiste, sicché molti l'hanno conosciuto senza averlo mai letto né averlo visto rappresentato.

Per quanto riguarda il teatro, bisogna inoltre considerare che la *presenza* di Campanile non risulta a sufficienza dalle cronologie delle rappresentazioni ufficiali, nel teatro professionale e commerciale. I suoi atti unici, le sue «tragedie in due battute», persino commedie come *L'amore fa fare questo e altro*, erano molto più recitate di quanto lasci pensare la documentazione sulla loro fortuna scenica. Negli anni fra le due guerre erano presenti e frequenti nel teatro endemico – oggi perlopiù sparito, o piuttosto sostituito da altre forme di teatralità diffusa – che per definizione non lascia gran traccia di documenti. Il teatro endemico comprendeva

⁹⁴ Nel 1920, Pirandello aveva pubblicato (Firenze, Battistelli) la «seconda edizione aumentata» de *L'umorismo*. Il libro era poi passato alla Nuova Italia di Venezia.

⁹⁵ Lo sostiene, per esempio, G. MONTEFOSCHI in un articolo che recensisce su «Italia Oggi» (12 ottobre 1989), il primo volume delle *Opere* di Campanile nei Classici Bompiani.

⁹⁶ Ne ho discusso, a proposito di Campanile, con l'amico Franco Ruffini, che ringrazio.

le recite in famiglia, nei circoli e negli ambienti amicali, gli spettacoli dei villeggianti, le recite goliardiche, di scuola e di collegio, fino alle compagnie di dilettanti, da quelle delle parrocchie (dove i testi venivano spesso adattati per soli attori maschi) a quelle grandi, che oggi corrisponderebbero ad un normale teatro professionale stabile. C'erano scuole elementari dove si recitava Campanile. E lo si recitava al celeberrimo Collegio Massimo, tenuto dai Gesuiti a Roma⁹⁷.

È vero, insomma, che la fama di Campanile dà l'impressione d'andare e venire, ma è un'impressione che si crea ogniquale volta ci sia una fama molto resistente e poco invadente, come un filo solido e continuo nel tempo, che ora viene illuminato ed ora no. L'intermittenza della luce crea un effetto d'oscillazione.

Resta però la questione da cui siamo partiti: la questione della misura, della «commedia corta», che non vuol dire di corto respiro, ma di ristretto e concentrato territorio.

Il territorio della freddure, abbiamo detto e ripetuto, è il foglietto autosufficiente. Sul palcoscenico è ciò che in gergo si chiama la «scenetta», lo sketch. La «scenetta» può integrarsi in un intreccio, e diventa allora «gag» o «lazzo». Può nobilitarsi con l'aura dello sperimentalismo e dell'autoironia, e diventa, magari, «tragedia in due battute».

Alla freddura basata sul gioco di parole si aggiunge quella basata sul gioco d'azione o di situazione. Così come le parole possono saltare in maniera incongrua facendo leva sull'omofonia (secondo lo schema «l'acqua sale, sale, sale... e tabacchi»), oppure venendo prese alla lettera (secondo lo schema: quest'anno Natale cade di mercoledì – speriamo che non si rompa), anche il nesso fra le azioni può essere strampalato, basato su assonanze. È difficile, però, che la freddura, comunque sia, funzioni come chiave di commedia e che regga lo sviluppo d'un intreccio.

La freddura-in-azione su cui si basa *L'amore fa fare questo e altro*, ad esempio, è un professore che si traveste da ragazzino per indurre a studiare uno scolarotto ricco e svogliato. Vi è un bandito che deve rapire, per conto della madre separata dal marito, il ragazzino ricco. Sbaglia bambino e rapisce il professore. Di qui, non un vero e proprio intreccio, ma un fronzuto arabesco. Per chi lo volesse analizzare è un invito a volare alto. Teniamoci pertanto terra terra.

Il caso di questa commedia è tecnicamente interessante. Campanile usa all'inizio un'antica chiave di commedia – la ragazza innamorata che per ingannare il padre introduce l'innamorato in casa in veste di precettore – ma subito la dribbla, e fa sviluppare l'intreccio partendo dalle assonanze fra il travestimento degli attori (con le sue convenzioni) e il travestimento dei personaggi: l'innamorato in veste di professore diventa il professore in veste di bambino, dopo di che sarà a tutti gli effetti un bambino. Per riapparire adulto non avrà altra scelta che assumere le vesti del bandito rapitore... fino a che il bandito ex-bambino ex-professore, condannato alla pena capitale, vedrà il taglio della testa sostituito da un semplice taglio dei capelli. Rapato a zero, tornerà ad essere l'innamorato per il lieto fine. Episodi collaterali, basati sulla stessa logica della freddura verbale e della freddura-in-azione si diramano in continuazione celando la centralità del tronco principale. La geometria frastagliata del dramma ad effetto e d'avventure è mimata facendo astrazione dalla sostanza dell'avventura, così come ne *L'anfora* verrà mimato il disegno della drammaturgia tragica⁹⁸. Dell'avventura, del *mélo*, ci sono – in *L'amore fa fare questo e altro* – i contorni e i percorsi con sberleffi. Ne risulta un umorismo «innocente», «puro», «vuoto», che fa brillare l'arbitrarietà, ma anche la stanchezza d'una drammaturgia acrobatica.

Il problema è che la forza stessa dell'arabesco costituisce la sua debolezza. Come mai, malgrado la varietà degli accidenti e le loro inesauribili variazioni, subentra il rischio della noia? Si capisce: la consequenzialità dell'azione perde, nel suo svolgersi e continuare, ogni riferimento con i punti di riferimento dello spettatore o del lettore, compreso il punto zero: la *sorpresa* per il paradosso, per la trovata surreale che taglia gli ormeggi con la logica del verosimile. Un paradosso che s'allontani talmente dalla *doxa* fino ad assopire il senso del confronto e del contrasto non è più un paradosso. Il suo essere conseguente si cristallizza nel consequenzialismo, e il suo perdurare diventa il suo stesso vanificarsi.

⁹⁷ Delle recite al Collegio Massimo mi ha raccontato Alessandro d'Amico, che è stato – anche in recite di villeggiatura – uno delle centinaia di interpreti di Campanile nel teatro endemico.

⁹⁸ Cfr. nota 26.

Il testo, in altre parole, non genera né evoca più un contesto che lo contorni e lo sostenga per attrito. L'estrema abilità e l'eccezionale destrezza del compositore si trasformano nell'abilità a cancellare con una mano ciò che l'altra scrive. Spegne, mano a mano che le cose vanno avanti, tutti gli echi.

Si pensi, per un confronto, alle commedie di Dario Fo prima della svolta di *Mistero buffo*: sono anch'esse costruite sulla comicità surreale, sul paradosso umoristico, ma non permettono che l'eco satirica si perda, rassodano cioè lo sfondo di realtà dal quale si distinguono, ma contro il quale si sostengono graffiando o beffando. Evitano, cioè, la purezza della freddura perdurante, sicché l'interesse vivo all'inizio, può rinnovarsi cammin facendo⁹⁹.

Tutto questo serve in parte a spiegare perché le commedie lunghe di Achille Campanile abbiano avuto meno successo delle corte. Ma non basta. Influi certamente anche il fatto che esse, rappresentate autonomamente, da compagnie primarie, per gli spettatori «normali», acquistavano un accentuato carattere di arbitrarietà¹⁰⁰. Ma neppure questo basta, perché la difficoltà la soffre anche il lettore. Leggiamo, e questo teatro proprio non ci riesce di figurarcelo.

Credo che il miglior modo sia figurarselo delegato al popolo dei clowns.

Se ci immaginassimo questo popolo scenico in grado di produrre in grande e regolarmente i propri spettacoli, così come se l'immaginò Fellini alla fine del suo film (dove i clowns smettono d'essere isolati, di comparire a coppia o in gruppi sparuti nei numeri del circo e invadono lo spazio e monopolizzano il tempo, in un impensato kabuki occidentale del grottesco) se ci immaginassimo l'esistenza d'una Scala o Comédie Française o Old Vic o kabuki dei clowns, allora potremmo immaginarci il contesto adatto alle commedie di Campanile, soprattutto le lunghe.

Di questo *clowns' kabuki*, Campanile sarebbe forse il Pirandello. O il Racine¹⁰¹?

È un esercizio mentale, nulla più. Ma un esercizio che dev'essere venuto in mente a più d'uno. Probabilmente allo stesso Fellini, umorista di formazione. Certamente a Pietro Pancrazi. Quando costui diceva «pagliacci» non lo faceva per sminuire, come fanno di solito i critici benpensanti e filistei¹⁰², lo faceva invece per poggiare il proprio modo di leggere e immaginare Campanile su un sostrato di concreta esperienza. Per quei motti di spirito che «fanno intorno a sé il vuoto» evocava – l'abbiamo notato – l'«innocenza degli schiaffi e delle legnate sulla testa dei pagliacci». In un altro brano dello stesso articolo, parlava delle lunghe didascalie che a volte precedono le «tragedie in due battute»: lo facevano pensare «a quei lunghi trampolini nei circhi su cui i pagliacci si avventano per poi fermarsi in cima e scacciarsi una mosca, oppure ne discendono giù piano strusciando la gamba». Esempio, in questo senso, la «tragedia in due battute» *Colazione all'aperto*.

Il *clowns' kabuki* è solo fantastoria (ma felliniana!). E però serve a farci intravedere il vero paradosso o la sottile estraneità del teatro di Campanile – scrive teatro secondo tutte le regole d'una tradizione che non c'è.

⁹⁹ Roberto De Monticelli, recensendo - sul «Corriere della sera» del 4/10/1974 - *Non ti pago, non ti pago* di Dario Fo ricorderà le farse del periodo precedente e Campanile: «Tutto il primo tempo ha il ritmo, meccanico e stupefatto, della farsa classica, con in più quel tanto di folle, anzi di silenziosamente ebete che questo autore-attore ha in comune, per esempio, con Campanile, con Petrolini, con i pochi che hanno svolto in teatro, da noi, un discorso di pura astrazione umoristica» (in R. De Monticelli, *Le mille notti del critico*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1998, p. 1446).

¹⁰⁰ *L'amore fa fare questo e altro*, per esempio, fu messa in scena nel 1930 dalla compagnia De Sica-Rissone-Melnati diretta da Guido Salvini. De Sica faceva la parte del professore tramutato in bambino. Campanile (che di De Sica era cugino), recitava nello spettacolo la parte di un bandito che suona la fisarmonica e viene decapitato.

¹⁰¹ A proposito: l'entrata in scena di Arturo e Battista, all'inizio de *L'anfora*, sembra una trascrizione per un teatro di clown dell'eloquenza solenne e riflessiva che caratterizza la celeberrima entrata in scena di Antiochus accompagnato da Arsace nella *Bérénice* di Racine (*Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux, / Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux...*). Ecco *L'anfora* di Campanile: «ARTURO – Alt. Siamo arrivati. Battista, tu non puoi immaginare come l'amore influisca sul senso topografico dei luoghi. Per me tutta la città è in questa strada e tutto quello che io immagino, immagino che si svolga in questa strada. Per esempio, immagino d'esser portato in trionfo. BATTISTA – Da chi, signore?».

¹⁰² Come l'Ubaldo Pellizzari la cui recensione a *Ma che cosa è quest'amore?* sull'«Avvenire d'Italia», nel 1928, viene citata ad esempio da Oreste del Buono nella sua prefazione al primo volume delle *Opere* di Campanile nei *Classici Bompiani* (cit., pp. XXVI-XXVII): «Queste non sono che freddure da caffè concerto – scriveva il Pellizzari - calambours da macchietti di terz'ordine, grullaggini da "per finire" da giornalucoli paesani, buffonate da pagliacci di fiera di villaggio, spiritosaggini da schiaffi, cretinerie da deficienti».

C'è però come il senso d'un avvenuto bradisismo. Torniamo al *Ciambellone*. L'azione si svolge in una normale sala da pranzo-salotto da commedia borghese. Ma è come se mancasse qualcosa d'altro che definisca lo spazio in cui il palcoscenico, con la sua scena, sono compresi. È come se quel qualcosa fosse affondato risucchiato dal terreno circostante. L'azione è una festa di fidanzamento. C'è Carlotta e l'Atleta, suo fidanzato; ci sono un padre e una madre della ragazza, un commendatore futuro suocero, un Ipnottizzatore, un Colonnello degli Ussari, il Portiere, il Fabbro ferraiolo. E lo zio Nicola, che porta in dono una ciambella casalinga che nessuno riuscirà a rompere e tanto meno a mangiare. Vi sono delle gag, il Commendatore cerca la sua bombetta, gli altri lo guidano col gioco dell'acqua e del fuoco, fuocherello, acquerugiola. Il Commendatore non vede la bombetta, le è sopra e la schiaccia con il piede. Intanto l'Atleta – l'abbiamo visto – spara per equivoco un colpo di rivoltella. Arriva il ciambellone con lo zio Nicola. Mentre i convenevoli della festa vanno avanti, «comincia in secondo piano – dice una didascalia – tutta una nuova commedia senza parole, che si svolge per conto suo, mentre in primo piano si avvicendano i dialoghi e le scenette attorno allo zio». La «commedia» parallela consiste dei tentativi sempre più esagitati ed esagerati per tagliare o spezzare il ciambellone. Vengono descritti in una lunga didascalia successiva. Finché sarà l'Atleta stesso, come in un numero di forza, a tentare di romperlo. La didascalia a questo punto dice: «la musica tace, come al circo equestre durante gli esercizi difficili». E noi intanto capiamo qual è lo spazio assente, sparito come risucchiato dal terreno, lo spazio del circo, degli esercizi e dei pagliacci. Tutti questi personaggi sono pagliacci che recitano la farsa simulando le convenzioni della commedia borghese. Si capisce perché Achille Campanile sia potuto apparire come un antesignano del teatro di Ionesco: perché gli assomiglia come un'immagine allo specchio. Ne è giusto il contrario. Ionesco farà emergere il grottesco e l'assurdo dalle convenzioni della conversazione della commedia borghese. Campanile piazza incongruamente i dialoghi e gli scimmiettamenti della commedia in un contesto preliminarmente «assurdo»: circense e pagliaccesco. Fa *quasi* la stessa cosa che farà Ionesco: quel che facevano (o avrebbero fatto) i clowns. E da questa commedia recitata da clowns in incognito, emerge, alla fine, l'immagine d'una casa crollata (hanno usato una bomba per vincere quel ciambellone indistruttibile), versione in campo buffo d'una visione usata e abusata dal teatro novecentesco post-realista. Ma anche replica d'un tipico finale clownesco, fatto di scoppi, di fughe e di crolli.

Anche per questo è difficile figurarcelo, il teatro di Achille Campanile, perché leggendolo siamo irresistibilmente attratti dalle connessioni con un teatro futuro, e intanto sentiamo l'eco di uno spettacolo presunto e sparito.

Potremmo invece figurarcelo, il suo teatro, puntando solo alla sua figura isolata d'autore-personaggio. Un umorista non-triste e che sa anche non far ridere, un uomo-teatro, un clown elegante e col monocolo che si aggira e recita nel proprio arabesco, con molti amici e senza compagni.

Dal diario di Orio Vergani, 25 ottobre 1954, a Napoli, durante una cerimonia culturale:

Strane angosce, al premio Napoli. Cardarelli pare dover crollare, precipitare, morire da un momento all'altro. Carlo Salsa parla del proprio cuore ammalato. Pallido, cereo, sembra che ogni dieci minuti debba reclinare il capo sul petto, morto. Achille Campanile è qui con una sua amante ventenne, ex servetta di una sua amica, un bidoncino gonfio. La figliola, fra queste glorie minacciate da continue occlusioni dell'aorta, in tre giorni si è fatta pallida come una porchetta appesa al chiodo del macellaio¹⁰³.

Poco più d'un anno dopo, 21 gennaio 1956, a Milano:

Ho visto trotterellare verso casa, sui marciapiedi già umidi della nebbia serale, il mio buono, vecchio amico Achille Campanile, il più grande scrittore umorista italiano, che campa la vita faticando nei giornali¹⁰⁴.

Oreste del Buono:

¹⁰³ Orio Vergani, *Misure del tempo. Diario 1950-1959*, a cura di Nico Naldini, Milano, Leonardo, 1990, p. 318.

¹⁰⁴ Ivi, p. 382.

Quando arrivava in una redazione, Campanile aveva le tasche piene di foglietti già scritti, pezzi di carta coperti in altre occasioni dalla sua grafia nervosa. Se il giornale aveva bisogno di un articolo su qualsiasi argomento, Campanile estraeva dalla tasca i suoi foglietti, li spianava sul tavolo, carezzandoli e interrogandoli con occhio affettuoso, ma anche esigente, come si può consultare la figura messa in evidenza dall'andamento di un solitario o il fondo di una tazzina di caffè per trarne un oroscopo. E, a un certo punto, si metteva in moto, cancellando o sovrapponendo parole nei foglietti già scritti e magari invertendone l'ordine, poi rilavorandoci ancora sopra con accanimento e volubilità. E, alla fine, l'articolo necessario era ormai pronto per venir mandato in tipografia, e appariva assolutamente nuovo, pur avendo un'aria indiscutibilmente familiare. Ma in altri momenti, quando in redazione non avevano bisogno di lui, era possibile vederlo tutto intento a riempire altri foglietti, estratti bianchi dall'inesauribile tasca, con spunti, divagazioni, impulsi venutigli in mente d'improvviso, che avrebbe immesso nei prossimi suoi testi teatrali e nelle prossime sue puntate di romanzo¹⁰⁵.

Arnaldo Frateili, all'inizio degli anni Sessanta, ricordando il mondo di cinquant'anni prima, nei caffè dei letterati:

Passando dall'Aragno dopo la "prima" della *Rosmunda* di Sem Benelli, vi incontrai il sedicenne Achille Campanile il quale stava improvvisando una parodia della tragedia benelliana che cominciava così:

*Caro Alboino
bere non posso
tutto quel vino
dentro quell'osso*¹⁰⁶.

E Campanile stesso, *Autoritratto*, 1960:

Mia madre mi avrebbe visto volentieri prete, mio padre monaco. A lui, di tendenze mistiche, piaceva immaginare per il figliolo la pace di un piccolo chiostro fiorito [...] Mio padre si entusiasmava all'idea di Montecassino. Mia madre diceva: «No, un monaco è perduto per la famiglia. Meglio prete, che resta nel mondo». «Caso mai – obiettava mio padre che aveva un predilezione per il saio – frate». Io sentivo questi discorsi, non contrariavo mai nessuno, ma dentro di me pensavo: «Sì, frate, non voglio far altro!». Anche perché fin dalla nascita mi ero subito accorto che il mondo è pieno di belle ragazze¹⁰⁷.

A partire dal 1969 visse in un bel casale a Lariano, un paesino di collina nei pressi di Roma. Non assomigliava più all'elegante clown grassottello e col monocolo. Settantenne, s'era fatto crescere un barbone cappuccino e assomigliava – mezzo clown, mezzo frate – al San Piè di Leone protagonista della parte celeste de *Il campionato di calcio, ovvero: Far l'amore non è peccato*.

Campanile ha fatto il possibile per rendere praticamente impossibile accostarsi alla sua biografia senza entrare in una drammaturgia. Fra il vero e le correzioni dettate dall'esigenza di fornire dati vividi l'oscillazione è continua. Riguarda persino la data di nascita: 1900 per Campanile, 1899 per l'anagrafe¹⁰⁸.

Anche i memorialisti parlano di Campanile oscillando fra la normale memoria e la vita leggendaria, così come nei tempi passati si parlava di certi grandi umoristi che diventavano poi personaggi delle proprie

¹⁰⁵ Oreste del Buono, *Prefazione* cit. al primo volume delle *Opere* di Campanile nei Classici Bompiani, p. XII.

¹⁰⁶ Arnaldo Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, 2^a ed. accresciuta, Milano, Bompiani, 1964, p. 34 (la 1^a ed. è dell'anno precedente).

¹⁰⁷ *Autoritratto* di Achille Campanile fu scritto per la Radio, trasmesso il 6/XI/1960, pubblicato postumo in «Ridotto – Rassegna mensile di teatro», 3, marzo 1984, pp. 73-102. In uno «Speciale Achille Campanile» venivano pubblicati – oltre ad *Autoritratto* – *La crisi del teatro risolta da me? – Ipotesi*; gli «Atti unici e inediti» *L'occasione, Da capo, Il suicida gentile, Il nuovo pensionante*; e la riproduzione fotostatica (pp. 41-61) del manoscritto inedito d'una bellissima conferenza – intitolata redazionalmente *L'umorista e l'atomica* – tenuta da Campanile ad un Circolo ufficiali il 16 dicembre 1950 (comincia così: «Signore e signori! / Attenti! / Ri-poso. / Non avrei mai pensato di poter un giorno nella mia vita far stare non dirò sull'attenti ma almeno attenti, anche dei generali»).

¹⁰⁸ Si veda la *Prefazione* di Oreste del Buono al secondo volume, cit., delle *Opere* di Campanile nei Classici Bompiani.

storie e – come i diversi Gonella – vivevano già in vita una rustica leggenda. Chi è, per esempio, quel Campanile sedicenne che improvvisa, al Caffè Aragno, una parodia della *Rosmunda* di Sem Benelli, che andò in scena a Milano nel dicembre del 1911? Achille Campanile, a quel tempo aveva 11 anni o 12 anni. Ed effettivamente faceva la prima ginnasiale quando scrisse quella parodia che gli dette una prima fama. I versi che ricorda Frateili sono ancora ricordati dai patiti di Campanile, coloro che danno vita alla sua tradizione orale. Pare persino che il padre dello scrittore portasse quel testo nel salotto di Lucio d'Ambra dov'era anche Pirandello¹⁰⁹. Ma pare assai improbabile che qualcuno possa aver visto Campanile al Caffè Aragno mentre improvvisava la parodia. Avrà sentito raccontare qualcosa di simile e si sarà formato un ricordo sussidiario.

Ma l'aneddotica non sarebbe di per sé significativa se non fosse legata alla trasformazione dello scrittore in personaggio. È una trasformazione inevitabile, per il freddurista, perché la freddura non ha altro contesto, altro territorio che la persona da cui emana e in cui la lingua e l'azione comune s'aggroviglia non perdendosi nell'ignoranza, ma sfrecciando verso il paradosso. La singolarità della vita (immaginaria) del freddurista diventa quindi la miglior soluzione per sfuggire alla legge altrimenti invincibile della «commedia corta».

Nella breve commedia lunga una vita che è il radiofonico *Autoritratto*, Campanile riuscì a trasformare in leggerezza il peso della sua vocazione alla drammaturgia cellulare basata sulla freddura. Vi riuscì travasando le cellule, i foglietti autosufficienti, in una struttura paratattica che funziona come l'antico genere del «Testamento» ma sfrutta le forme odierne dell'intervista. Può così lavorare a ritroso sulle proprie opere, restituendo autonomia ai frammenti, disintegrando le unità dilatate. Un po' come farà Federico Fellini a partire da 1970, erodendo i limiti fra servizio televisivo e finzione – o meglio: facendo film che adoperavano il «servizio TV» come genere (*I clowns*, *Roma*, *Prova d'orchestra*, *Intervista*, in parte persino *Amarcord*).

L'*Autoritratto* radiofonico di Achille Campanile è un'antologia delle sue opere ed un'autobiografia sotto forma di intervista. Nell'intervista, similmente a quanto accadeva nelle tradizionali conferenze-spettacolo degli scrittori umoristi, dalla persona dell'autore salta a volte fuori l'iperbole d'una vita immaginaria:

CAMPANILE – Sulla mia nascita potrei parlare per nove mesi di seguito. Ho sentito dire che sono settimino, cioè nato dopo solo sette mesi di gestazione. Ai settimini una credenza popolare attribuisce una specie di seconda vista. Io ci tengo e talvolta ho dato a intendere d'essere nato con un anticipo tale che ancora non avevo le gambe. Sono giunto a descrivere l'emozione dei presenti quando qualche mese dopo la mia nascita si vide che cominciarono a spuntarmi le gambe. Ebbene, è arrivato il momento di dire la verità: sono nato con le gambe, signori. Non è vero che mi siano venute ad una certa età. Le ho sempre avute. Smentisco quello che ho raccontato finora in private conversazioni. Abiuro. Le gambe le avevo fin dal primo giorno.

In questo gioco di amplificazione, che però non va oltre le regole della normale conversazione spiritosa, riesce a divenire indicazione di teatro invisibile l'aneddoto su *Colazione all'aperto*: una disdetta che si trasforma quasi in gioco di prestigio.

1925, lo stesso anno delle farse al teatro di Bragaglia:

– Finché un giorno venne al teatro Margherita di Roma una compagnia creata per rappresentare balletti e brevi scene. Il capocomico, Piero Mazzuccato, mi chiese di rappresentare una delle mie tragedie in due battute [...] Dopo lunghe riflessioni, mi decisi per *Colazione all'aperto* [...] La compagnia inscenò questa tragedia con ricchezza di mezzi: fece fare uno scenario apposito, ordinò i costumi. Affidò le parti a due fra i migliori elementi della compagnia. Il trovarobe provvide del vero salame di ottima qualità e un autentico panino. Venne la sera della rappresentazione. Premetto che da una settimana Roma era tappezzata di grandi manifesti che annunciavano «Teatro Margherita. Colazione all'aperto di Achille Campanile. Novità assoluta!».

– La parola d'ordine, insomma, era: tutti al Margherita!

¹⁰⁹ Il padre, Gaetano Campanile-Mancini, napoletano, apparteneva al mondo intellettuale romano, era giornalista (caposervizio a «La Tribuna»), sceneggiatore, regista e dirigente cinematografico. Morì nel 1942.

– Quella sera rimasi ad aggirarmi nei pressi del teatro, provando quelle pene che ogni autore novellino ben conosce [...] L'indomani, sfoglio i giornali con ansia, vo alle rubriche teatrali. Non c'era niente circa il mio lavoro. Stupefatto, m'informo e che vengo a sapere? La mia «tragedia», a causa della brevità, era passata inosservata [...] Alzatosi il sipario, non avevano prestato grande attenzione alle prime battute [...] e poiché le prime battute erano anche le ultime, avevano visto con sorpresa ridiscendere subito il sipario. Qualcuno pensò che si fossero rotte le corde che lo sostenevano, qualche altro suppose un errore del macchinista e tutti aspettarono che ricominciasse. E invece venne fuori un balletto. Cosicché posso dire che il mio primo lavoro teatrale fu rappresentato per molte sere davanti a grandi folle, senza che nessuno lo vedesse né l'udisse.

L'atteggiamento è eccentrico; il tema esplicito è la celebrazione della carriera; quello segreto, la vecchiaia; l'intento è d'evitare qualsiasi malinconia, ogni rischio di tetraggine; la chiave drammaturgica è semplicissima: un anziano umorista si consegna alla storia. Ecco l'inizio:

VOCE MASCHILE CHE CANTA – (*può essere il disco della canzone*)

Addio sogni di gloria!

Addio castelli in aria!

Guardo con sordo rancore la mia scrivania,

Cerco scacciare ma invano la malinconia!

Addio sogni di gioventù,

perché non tornate più?

ecc. ecc.

CAMPANILE – (*urlando*) Basta! Silenzio! La finite con questa canzone?

VOCE DI DONNA – Perché? Ti dà fastidio?

CAMPANILE – Sì. Cantate qualche altra cosa.

VOCE CHE CANTA – (*prosegue in sordina*)

Addio sogni di gloria!

Addio castelli in aria!

Guardo con sordo rancore la mia scrivania.

CAMPANILE – E insiste!

CAMERIERA – Signor padrone, c'è una signora che desidera esser ricevuta da lei ma non vuol dire il nome.

CAMPANILE – Com'è? Bella? Bellissima. Allora falla passare.

CAMERIERA – Sempre così. Se fosse stata brutta: «Non sono in casa». (*Forte*) S'accomodi, signora.

(*Squilli di tromba*)

LA STORIA – Permesso? Buongiorno, signor Campanile.

CAMPANILE – Buongiorno, signora. Ma con chi ho il piacere...

STORIA – Permetta che mi presenti: io sono la Storia.

CAMPANILE – Oh, come si mantiene bene. Così antica, e sembra una giovinetta. Fresca come una rosa.

STORIA – Le dirò: io rinasco ogni giorno.

CAMPANILE – Beata lei. E, a che debbo il piacere della sua visita?

L'aneddotica, dicevamo, trasforma l'autore in personaggio, l'autobiografia in vita immaginaria. Il tono scherzoso però, più che nascondere, protegge l'atteggiamento di un autore che, invece di farsi réclame, traccia un bilancio. Si sarà notato come nel brano in cui parla della propria crescita Campanile sottolinea la «doppia vista» di cui si dice dotato. E questa «doppia vista» avrà richiamato alla memoria quel «nato di domenica» che stava al centro del dramma di cui *L'inventore del cavallo* fu la farsa. Certo, il riferimento potrebbe essere casuale, dovuto alla nostra ottica e non a quella dell'autore. Ma vedremo che, alla fine, ci sarà un altro riferimento alla stessa opera. Due casi è difficile che siano per caso. *Sonata di fantasmi* sta dietro *Autoritratto* come dietro un trasparente.

Profittando della convenzione radiofonica, Campanile costruisce insomma un impianto da *morality play*. E si capisce che qui la Storia ha la parte che in quelle scene cosiddette medievali sarebbe stata della maschera della Morte.

L'arte di tenersi ai margini dell'umorismo, all'*indicazione* della poesia, diventa particolarmente raffinata – non c'è bisogno di dirlo – quando entra in ballo la Morte. Campanile le parla di nascosto tutto il tempo, nel suo *Autoritratto*, ma non le permette di venirgli a ballare davanti – o davanti agli immaginari spettatori.

L'ultimo capitolo di quel libro su *Il comico*, che abbiamo già incontrato e in cui Campanile compare spesso, è dedicato a «Il comico contro la morte». Ma vi si ride della paura della morte – notava giustamente il recensore – non della morte in sé¹¹⁰. Ed è sintomatico che in quel capitolo non compaia mai Campanile, che invece della morte – la morte in sé – forse non ha riso, e però ha spesso parlato in termini comici. Non diversamente dalle altre sue materie comiche, l'ha spinta gentilmente verso il vuoto, le ha regalato una buffa innocenza, l'ha un po' guardata ed è passato ad altro.

Così, dunque, chiude *Autoritratto*, la sua commedia più semplice e più bella:

VOCE CHE ANNUNZIA – Commiato! (*a bassa voce*:) Per oggi, beninteso.

VOCE CHE DECLAMA – Già le foglie degli alberi

cominciano a ingiallirsi,
quanto ciò mi dispiaccia
è cosa da non dirsi.

[...]

Ma il giorno declina ed è l'ora,
signore e signori, d'andare,
c'è ancora un viaggio,
c'è ancor una strada da fare.
Farò col mio passo sommesso
dell'isola tacita l'erta.
La luna vicina al cipresso
imbianca la strada deserta.

Il finale è quel trasparente di cui abbiamo parlato all'inizio, l'immagine che precedette *L'inventore del cavallo*: l'isola di Böcklin che dopo tanti anni ritorna, chiamata a precedere il finale di *Autoritratto*. Che contiene un'amazzone lillipuziana e sottosopra, come per la burla d'uno sguardo da vegliardo o d'un cannocchiale infantile che gioca così:

Sulle strade del mondo stasera
infiorate di lampioncini
gialli rossi arancioni turchini
comincia una festa, una festa per me.

Sulle rive del Bosforo ardente,
pescatori che tiran le reti,
fanno canti leggeri e discreti
ed i pesci stan quieti ed aspettano me.

[...]

Sulle sponde del Mississippi
c'è un'amazzone al galoppo,
che singhiozza, ma è piccola troppo

¹¹⁰ C. D'Angeli, G. Paduano, *Il comico*, cit. La recensione è di Massimo Fusillo, «Alias», supplemento de «il manifesto», 9/10/1999.

per fare l'amore, l'amore con me.

Perché poi mentre è notte quaggiù,
in America è mattina,
e la povera cara piccina
ha le gambe per aria e la testa all'ingiù.

Sta compiendo ottant'anni, Alessandro d'Amico. Li festeggeremo con torte salate, arancini, cassate, buon vino e molte sigarette, domenica sera a casa sua, il 16 gennaio 2005.

Prima d'uscire di casa, prendo con me la lettera che mi ha spedito qualche anno fa, dopo aver letto questo mio scritto su Campanile. Voglio chiedergli il permesso di pubblicarne una parte.

Mi interessa troppo. Non gli chiederò nessun permesso. Sarebbe capacissimo di dirmi di no.

Perché m'interessa? e perché potrebbe dirmi di no?

Perché sono poche e riservate righe, strappate a fatica al silenzio. Righe d'uno che tace perché sa *un'altra cosa*. Al loro confronto, le mie molte parole su Campanile diventano paglia. Me ne vergogno?

A qual fine scrivere, se non (anche) per perdere un po' la (propria) faccia? Se non per incontrare per qualche istante il sorriso di madama Verguenza? Quel sereno rossore che non è nostro – e si nasconde subito sotto la nostra pelle.

Ecco la lettera:

Roma, 23 maggio 2002

Caro Nando,

ti dirò che uscendo di casa per andare a Villa Celimontana avevo forti dubbi che tu avresti presenziato una cerimonia così ufficiale. Ma il filo di speranza di incontrarti l'avevo alimentato in me perché non posso passare oltre sotto silenzio il tuo saggio su Campanile. L'ho letto solo qualche giorno fa e non ci ho dormito la notte. Tu fai l'autopsia di Campanile, intraprendi una disanima delle sue ascendenze, discendenze e parentele, tiri fuori Jarry e l'avanguardia, Petrolini e Ionesco... Tutto vero, sacrosanto, perfetto. È un saggio definitivo. Ma per me è un guaio. La circostanza di aver incontrato nella vita un signore chiamato Achille Campanile non mi aveva impedito di assimilarlo sempre più a Zaratustra e fino a metterne in forse l'esistenza storica. Per me, Campanile era divenuto l'ipostasi di una astrazione. Quale? Non lo so. Non voglio saperlo. Era bello che non assomigliasse a niente e a nessuno. Né al demolitore Petrolini, né al battista Flajano. Che non avesse rapporti con la letteratura, né tanto meno con il teatro (essendo irrimediabilmente bidimensionale). Era una splendida parabola vivente. Una misteriosa essenza diffusa nell'atmosfera: proteggeva, assicurava, guariva. Una guida, un faro puntato sulla realtà. "Qualcosa" che noi chiamavamo Campanile, qualcosa di cui ci nutrivamo quotidianamente, senza saper bene cosa fosse e che era superfluo definire. Adesso tu vieni a spiegarmelo e io... non ci dormo la notte.

Ti voglio bene lo stesso,

Sandro

Un aldiquà

Nel 1968, l'editore Martello di Milano pubblicò tre eleganti volumetti in 8° intitolati *Storie di naufragi, ovvero raccolta delle più interessanti relazioni di naufragi, svernamenti, dal XV al XVIII secolo, di Deperthes*. La prima cronaca era quella del naufragio di Pietro Quirini sulle coste della Norvegia, nel 1431. L'ultima, la cronaca del naufragio della corvetta Nautile nel 1807. Concludeva la raccolta una "notizia biografica intorno a Guglielmo Falconer, marinaio inglese, autore di un poema intitolato il Naufragio". In tutto, 44 cronache. Volevo regalare i volumetti a Giovanni Macchia, ma pensai che l'avrei soltanto irritato e avrei fatto una bruttissima figura. Era un bibliofilo celebre e raffinatissimo. Un libro, quale che fosse, se l'aveva visto non lo dimenticava più. Con che faccia mi sarei presentato con una raccolta di cronache compilata nell'Ottocento, ma da chi? Tradotta da chi? Pubblicata originariamente quando? E chi era poi questo Deperthes di cui non si riportava neppure il nome? L'editore moderno l'aveva pubblicata così, nuda e cruda, senza neppure una notizia. Forse era una stenna. Forse il cofanetto dei tre volumi color carta da zucchero era originariamente corredato da un opuscolo di presentazione, come si fa a volte per le edizioni pregiate, che poi nel passaggio al mercato dell'usato s'era perso. Comunque, non me la sentivo di presentarmi a Macchia con un presente, sia pur di poco conto, per il quale non ero venuto a capo delle più elementari precisioni bibliografiche.

Resta il fatto, però, che Giovanni Macchia dei naufragi era un inquieto estimatore. Erano, per lui, un modo per saltar via dai confini prefissati. La sconfitta gli interessava come uno dei meglio collaudati trampolini d'imprevedute vittorie.

Anche Eugenio Barba parla spesso dell'arte e della cultura del naufragio. Spiega che per lui e i suoi compagni comporre uno spettacolo vuol dire percorrere liquidi sentieri che portano alla confusione ed al fallimento, sfuggendo ai quali, quando riesce, lo spettacolo si dirige verso un tema che è una scoperta, aldilà dei confini della pre-visione. Non solo: il naufragio è, per lui, addirittura la premessa al teatro: "Anch'io – scrive – mi sono aggrappato come un naufrago a un relitto, e l'ho chiamato teatro". Alla fine di questo scritto, parla del naufragio dei miti: "e poi sentiamo dei passi che si avvicinano. Alle nostre spalle il mito è resuscitato e mostra il suo ghigno, enigmatico e beffardo, ai nostri increduli figli"¹¹¹. Il mito di cui parla è l'ultimo del Novecento, la Rivoluzione.

L'ultima volta che ho parlato un po' a lungo con Giovanni Macchia, lui mi parlò di Barba. Non aveva mai visto i suoi spettacoli. Ma aveva letto i suoi libri. Voleva assegnargli il "Premio Pirandello". Scuoteva la testa: "Non lo capiscono, capisci?, non lo capiscono. Continuano a metterlo in relazione con Grotowski. Sarà. Ma in realtà questo Barba è piuttosto fratello di Craig". Stranissimo, questo riferimento a Craig. "Ma sì. Basta leggere poche pagine per accorgersene. È uno che gli trema la terra sotto i piedi. Come Craig. Parla sempre di teatro, ed è ossessionato da ben altro. Non dimenticano mai che la terra su cui camminano può d'improvviso dileguarsi".

Quando leggeva un libro, specialmente negli ultimi tempi, Macchia non raccoglieva più informazioni, né si preoccupava dei dibattiti. Fiutava. Aveva fiutato l'aria del naufragio. L'aveva riconosciuta. Riconosceva la rete dei sentieri.

¹¹¹ Questo scritto di Eugenio Barba si intitola *La cultura del naufragio*, Fa parte del libro E.Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999. La prima parte del volume raccoglie i testi di 19 conferenze che Barba tenne all'Università dell'Aquila fra il 1989 ed il 1997. La seconda parte del volume è una *Breve storia dell'Odin Teatret* da "Ornitofilene" a "Mythos" che M. Schino ha composto coordinando un gruppo di lavoro composto da 21 studenti. Questa "breve storia" è quanto di meglio oggi si possa leggere sull'argomento.

È ovvio. Macchia era un saggista. E un saggista, se c'è qualcosa che conosce bene, è la letteratura sperimentata in prima persona come naufragio.

I "saggi" sono relitti. Prove, tentativi, frammenti: nascono inseguendo le occasioni e si disperdono fra l'ordine dei generi e degli scaffali. Quali speranze di grandezza per i libri nati dalla dispersione?

Questa domanda percorre l'intera vita letteraria di Giovanni Macchia, cioè la sua vita *intera*.

All'approssimarsi del XXI secolo, è entrato ufficialmente fra i classici della letteratura, vi è entrato in quanto saggista. Non è un poeta, non è un narratore, non è un drammaturgo. Ma - come Luigi Longhi - viene pubblicato fra i poeti, i narratori e i drammaturghi dei Meridiani di Mondadori. Il suo ampio volume di quasi 2000 pagine si intitola *Ritratti, personaggi, fantasmi*. È a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini (Milano 1997).

Si presenta come una summa, «un itinerario - dice la Nota al testo - che permetta al lettore di cogliere le diverse sfaccettature della forma saggistica quale è affrontata dal nostro autore». Ma è qualcosa di più e fors'anche qualcosa d'altro. Sarà un caso, ma benché chi parla, in quella Nota, sia la curatrice del volume, è la sola volta in cui non firma né sigla il suo intervento. Come se l'omissione - voluta o per errore - tendesse all'anonimato, come se parlassero tutti insieme la curatrice, l'editore e l'autore, e presentassero la finzione letteraria che dà spazio ad una nuova opera creativa dietro le parvenze d'una raccolta. Perché in realtà il libro non raccoglie: *ricompon*e. È un' *opera nuova*, quasi un poema in prosa, un punto d'arrivo, ma anche il risultato d'una conquista non priva di rischi, sempre sull'orlo di naufragare nella dispersione, intimamente drammatica, e per ciò tanto più significativa nel momento in cui approda all'oggettività d'un risultato che resta vivo.

Il *naufragio* del critico, dello scrittore, dell'artista, ha molti echi. Nel 1994, Macchia intitolava al *Naufragio della speranza* la raccolta dei suoi studi sulla letteratura francese dall'illuminismo all'età romantica, pubblicata da Mondadori. In copertina c'era il quadro di Friedrich (dove, sul piano letterale, Speranza è il nome della nave che naufraga fra i ghiacci). A Macchia del naufragio interessa non tanto la sciagura che inabissa uomini e cose, quanto la reazione creativa alla sciagura, l'antefatto-catastrofe dal quale cresce l'opera. Nell'ultima riga della premessa a quel volume scriveva: «distruzione e creazione non sono termini antitetici». Non solo c'è un'arte che nasce dal naufragio, ma c'è una tecnica, o una strategia, per farla nascere.

La troviamo riassunta ed indagata nelle pagine di *Ritratti, personaggi, fantasmi* in cui si parla di Montaigne, che assieme a Baudelaire è uno dei punti di riferimento anche tecnici per il modo di passare dalla dispersione dei frammenti alla densità d'un libro. L'impegno di Baudelaire fu costruire un poema fatto di frammenti, in «un processo di continuo ricambio, verso una meta irraggiungibile», «un'opera sempre in *fieri*» che l'autore componeva e ricompondeva «disponendo ciascuna poesia in vista di un'architettura».

Mille pagine prima, l'impegno di Montaigne viene rappresentato in maniera più drammatica e circostanziata, con una partecipazione che passa dalla terza alla prima persona: «Si può arrivare al capolavoro non avendo alcuna inclinazione specifica per quelli che una volta si chiamavano generi letterari. Montaigne non sapeva scrivere un libro di storia o un trattato di filosofia e di morale, un poema cavalleresco o una tragedia ... Se non sappiamo scrivere un romanzo, non crediamoci dei falliti. C'è anche la possibilità di stendere il bilancio del proprio fallimento. Se si teme che il nostro destino ci abbia tradito, prendere la strada traversa». L'analisi del critico diventa quella d'un artista che ruba il segreto e insieme l'interpreta in base alle proprie esperienze: «non innamoriamoci della bella forma. Amiamola soltanto negli altri ... I grandi libri si scrivono odiando un po' la carta stampata, o almeno non idolatrandola ... Un libro non si costruisce: un libro diviene» .

Non so fino a che punto sia permesso dire che qui Macchia parla anche di sé. Certo è che parlando di Montaigne giunge a colpire un centro nevralgico, non solo letterario: ricorda la «posizione [...] d'ironia verso la propria esistenza completamente diseroicizzata, e verso la sua

stessa forza di scrittore», perché Montaigne aveva negli occhi i fantasmi delle grandezze passate, e tutto ciò «gli dette una paradossale volontà di recupero, *lo salvò dal proprio caso umano*».

Non è improprio, per parlare d'uno scrittore come Giovanni Macchia, partire dall'oralità invece che dalla scrittura. Nella scrittura possiede in sommo grado la dote della verbicanza, la qualità che dà rilievo e fascino alla lingua malgrado le apparenze d'una veste semplice (nella verbicanza consiste, ad esempio, l'arte di Natalia Ginzburg), sicché il lettore non riesce a capire dove si nasconda il fuoco che fa brillare dappertutto una superficie che si mostra «normale» e senza sonori salti d'energia. Nell'oralità, il segreto della verbicanza di Macchia traspare in parte attraverso una forma sottile di declamazione, che fa sentire il vuoto che minaccia e sorregge l'itinerario del pensiero, che lo rende teso e sospeso. Le sue lezioni all'università - ricordo trenta, quarant'anni fa - in luogo della persuasione pedagogica avevano la forza d'una voce e d'una mente in equilibrio lungo i fili che annodano opere e personaggi lontani, Saint-Amant e Baudelaire, Dom Juan e il giovane Nerone. Era una voce che suscitava interrogativi, cancellava la situazione scolastica, come se Macchia, studioso di grande erudizione, si negasse al compito di erudire e ci obbligasse invece all'inseguimento.

Quel carattere dell'oralità, quella sospensione del filo del discorso, come per un rapimento controllato e persino autoironico, che sconfinando, nella scrittura si sposta a un altro livello d'organizzazione, al montaggio, all'architettura complessiva del libro. E corrisponde all'attrazione di Macchia per i *possibili* della letteratura, le opere non realizzate, l'Andromaca che Racine eluse, il teatro che Baudelaire non scrisse. Corrisponde, soprattutto, alla sua arte di rendere fluidi i libri.

Ritratti, personaggi, fantasmi, in quasi duemila pagine, raduna forse la metà degli scritti di Macchia. E' un intrico di sentieri che spaziano per più di cinque secoli di letteratura e di arte europea, esplorano gli angoli oscuri, portano in primo piano centinaia di opere e personaggi, evitano i percorsi meccanici delle cronologie, dei recinti dei generi letterari o dei paesi. Sono sentieri del pensiero. Possono velocemente passare dalla Francia secentesca alla villa dei mostri del Principe di Palagonia, in Sicilia; da Valéry a Gordon Craig o ad Artaud; dal Cid a Radiguet. Girano a lungo attorno a Don Giovanni e Baudelaire, dopo di che non c'è sentiero che non sia torto, finché si giunge in vista d'una città in rovina.

Questo continuo mutar di direzione realizza un percorso idealmente rettilineo, regolato da una architettura simmetrica e tripartita. Al centro c'è Molière; il primo capitolo della prima parte è dominato dalla luce ("Ricordo della mia terra"); l'ultimo della terza parte è notturno, la lunga notte di Parigi. Fra i due estremi, una sterminata carriera critica che si trasforma nelle memorie d'un ottuagenario¹¹².

Macchia è uno scrittore celebrato, dall'inquietudine quieta, ed a molti il suo caso sfugge. Dando per scontata la qualità e la celebrità della sua opera, alla fin fine la si spreca, osservandola semplicemente come bravura, altezza d'ingegno. E non come vittoria. Ma non è vero che sia uno scrittore ritirato, assorto fra i libri e i quadri preziosi, immerso soltanto nell'aria fina dell'alto saggismo. E' invece il Gattamelata della nostra letteratura, un guerriero che vince la sua guerra senza bisogno di sbandierarla¹¹³. Producendo libri con un'alacrità incrementata dagli anni, mostra come le vere unità di misura non siano i libri, ma le cellule che li compongono. I libri sono periodiche congiunture - o battaglie - che gli permettono di sconfiggere i confini fra scrittura critica e scrittura creativa.

Sembra facile dire che i confini fra lo scrittore-critico e lo scrittore tout court possono essere erosi. Per il lettore, svaniscono non appena il critico si fa forte d'una lingua efficace che non si

¹¹² Giovanni Macchia, nato a Trani nel novembre 1912, morirà a Roma nel settembre del 2001.

¹¹³ Mi riferisco, naturalmente, non al condottiero tramandato dalla Storia, ma al guerriero immaginario di cui possiamo fantasticare abbandonandoci alle risonanze del nome confermate dalla postura non marziale, assorta e rilasciata, ma felina e pronta all'attacco, del monumento equestre di Donatello.

assopisca nella propria specialità. Da Pasquali a Contini, da Longhi a Debenedetti, da Praz a Ripellino, da Carlo Ginzburg a Garboli, la lista italiana è lunga e fortunata. La particolarità di Macchia sta nell'aver trasformato questa conseguenza dello stile per il lettore in una strategia di scrittore. A partire dagli anni Sessanta, con *Il paradiso della ragione* (Laterza 1960) e con *Il mito di Parigi* (Einaudi 1965), i suoi libri sono costruiti in base alla tecnica ed all'arte del montaggio. Formalmente sono raccolte di saggi, ma ciò che lega i diversi pezzi è sempre più l'esplorazione di un tema, in senso musicale, sicché alcuni scritti o gruppi di scritti, già compresi in una precedente unione, possono ripresentarsi come nuovi in un mutato contesto. Con il passare degli anni, riesce a forare le membrane che distinguono un libro dall'altro. Li rende mutanti.

Certi saggi sono per Macchia come quelle scene un po' sghembe ma valorose che alcuni commediografi inserivano ora nell'una ora nell'altra commedia, in cerca della meglio adatta a farle brillare. *Il naso di Cleopatra*, pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 29 dicembre 1972, passa alla prima sezione de *La caduta della luna* (Mondadori 1973), fra il volto del Tasso anziano e maniaco; Arlecchino; la peste e il diluvio; il Berni; la malinconia di Molière. Ricompare all'inizio di *Elogio della luce*, (Adelphi, 1990), finché, in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, è spostato ad aprire la sezione «Scenari secenteschi». Nel libro dal quale questa sezione deriva, *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi* (Adelphi 1989), quel naso - che se fosse stato solo un poco più pronunciato avrebbe magari cambiato la faccia del mondo - non c'è.

Ritratti, personaggi, fantasmi dall'indice si direbbe proprio un volume fatto d'altri volumi. Tutte le sue sezioni hanno il titolo di uno dei precedenti libri di Macchia - Parte prima: *Gli anni dell'attesa, Il paradiso della ragione, Il mito di Parigi*; Parte seconda: *Vita, avventura e morte di Don Giovanni, Il silenzio di Molière, Scenari secenteschi*; Parte terza: *Il principe di Palagonia, Baudelaire e la poetica della malinconia, Le rovine di Parigi*. Poi si va avanti a leggere. E nessuno dei libri è riprodotto eguale. Qualche volta i mutamenti sono trascurabili (un'Appendice eliminata, una Prefazione aggiunta). Ma nella maggior parte dei casi si tratta di ristrutturazioni profonde. La prima sezione, *Gli anni dell'attesa*, corrisponde solo per il titolo e per due pezzi al volume pubblicato da Adelphi nel 1987.

Ora il tema è l'arco d'una vita. Attraverso il montaggio dei pezzi critici si compone un viaggio che va dal mare che non ci lascia mai, alla metropoli ed ai suoi edifici, che verranno giù. Una risonanza, precisa come un arco di ponte, passa sopra digressioni e riprese, e conduce dall'infanzia alla vecchiaia. L'una rappresentata da Trani; l'altra dalla Grande Metropoli in rovina, nel cui cielo notturno compare e s'ingrandisce il puntolino nero dell'angelo bombardiere. Nel capitolo iniziale, la Puglia ha la luce delle piccole isole, un sovrappiù di gioia che colpisce da ogni parte sfrangiando i contorni e gli spigoli d'ombra: «La bellezza del mare pugliese è che esso non ci lascia mai», e continua ad esistere «anche contemplando le pianure del Tavoliere». La Parigi che sta alla fine è un'immagine del tempo che declina, non una città reale, né un tema d'attualità e polemica. Dietro il velo della letteratura, Macchia vi parla della morte. Con la minuscola: né trascendenza, né strazio e paura.

Lo strazio, per Macchia, non è mai strazio di morte. Sta tutto al di qua. Se c'è qualcosa che gli fa davvero orrore e paura è lo «strazio della sopravvivenza», il «cieco patto con l'illusione, perché renda sopportabile la cruda realtà dell'esilio». Ne parla in uno dei suoi scritti più belli, forse quello che procura più turbamento (sta alle pp. 1378-1387), dedicato ad Andromaca, ex regina ed ex schiava, sposa infine ad Eleno, facsimile d'un re. I due si sono ricostruiti in Epiro una piccola Troia in miniatura, tutta falsa, del tutto simile alla vera. Lei vi si aggira facendo le mosse e le cerimonie d'un tempo, versa acque lustrali su un sepolcro simulato. Così la vede Enea nel poema virgiliano. Così la rivede Baudelaire, evocata da un cigno che arranca fuori d'una gabbia sfasciata, di certo non libero, e fa il gesto di bere nella polvere d'una squallida alba parigina.

Anche la trascendenza, per Macchia, sta completamente al di qua. Diremo - con una parola che significa niente - che è «laica»? Meglio sarebbe darle un nome proprio: quello di Molière. Il fare teatro di Molière è proprio l'opposto di Andromaca in Epiro, chiusa nella nostalgia del *rifare*.

La sezione centrale, che riproduce quasi senza mutamenti il volume *Il silenzio di Molière* (Mondadori 1975) si apre con cinque righe che sono come l'inizio d'un grande monologo sulla medicina del comico: «Non siamo in pochi a subire il fascino dell'attore comico, anche quando non l'abbiamo mai visto, anche quando è scomparso da anni, da decenni. In un momento della nostra vita, figlio della nostra malinconia, egli diventa una delle tante incarnazioni di Yorick».

Il comico, per Macchia, viene sempre *dopo* la tragedia o la sofferenza. Si veda l'incipit doloroso e beffardo del saggio su Michail Bachtin e *Il riso nel romanzo*: «Il maggior storico russo della letteratura del riso, dell'essenza del carnevale, della gioiosa cultura popolare e della piazza, fu un uomo profondamente infelice. Fu una specie di "paria", nella cultura del suo tempo. E, come se non fossero bastati i rifiuti, le opposizioni, le umiliazioni ch'egli subì, anche le malattie non lo risparmiarono. E la più grave fu un'osteomielite cronica che, protrattasi per quindici anni e aggravatasi, lo costrinse a farsi amputare una gamba. Lo studio più aperto sull'opera più festosa del Rinascimento, che esaltò il corpo come indice concreto della misura del mondo, il *Gargantua* di Rabelais, fu dunque scritto da un minorato fisico e da un modesto professore delle università di provincia» (p. 1435).

Si comprende, quindi, perché attorno alle metamorfosi ed ai silenzi di Molière si ordini l'intero labirinto di duemila pagine. Molière conclude la seconda parte, quella dedicata al Seicento, il secolo in cui si incontrano e maturano tutte le tensioni che il libro ripercorre e recupera fra migliaia di opere e centinaia di personaggi. Molière, in due parole, è colui che si salva dalla follia e dalla malinconia, ma che non si può frequentare senza toccare certi lati lividi e oscuri. E' un donchisciotte chiaroveggente, che guarisce e si guarisce con la gioia-malgrado-tutto del riso.

E' singolare come Molière acquisti per certuni, abituati al lavoro di frontiera, il carattere - più che di un maestro - d'uno *stalker*, d'un'enigmatica guida. In un vecchio articolo (*Corriere della sera*, 2/6/74) Giovanni Macchia si rivolgeva a Cesare Garboli, autore di un saggio e d'una traduzione di *Tartuffe*, come un compagno di più lunga esperienza che riconoscesse nell'altro i sintomi d'una ben nota infezione o illuminazione: «attacca il suo Molière da tutti i lati, lo insidia con l'intelligenza di un libertino, lo adora col trasporto di un giovincello, lo squaderna, gira e rigira le sue pagine, eppure dopo una serie di operazioni e di freddi calcoli, egli ritrova davanti a sé il suo "compagno di veglia" con il suo mistero e i suoi affascinanti interrogativi».

Ritratti, personaggi, fantasmi, mostra come l'arte di sconfinare sia anche militanza. E' l'opera in cui Giovanni Macchia celebra a suo modo le nozze fra Mercurio e Filologia.

Ma se è dunque un *suo nuovo libro*, e non una raccolta, come vi compare un curatore?

Non si può negare che le tattiche del Gattamelata della nostra letteratura siano d'una complicatissima semplicità. Qui ha incorporato nel lavoro anche la collaborazione di Mariolina Bongiovanni Bertini, la cui competenza opera dall'interno del progetto d'autore, portando ad effetto quelle intenzioni che l'autore, appunto, non può realizzare di persona. Mi rendo conto che se dico che ha il ruolo di *curare l'immagine* dell'autore, rischio un eufemismo cattivo. E' invece un ruolo importante, non facile, eseguito benissimo, conservando l'indipendenza. Accanto ai frammenti di questo vasto poema in prosa, legato dagli armonici più che dai temi melodici, frutto di profondi e continui mutamenti e rimaneggiamenti, occorreva raccogliere delle precisioni bibliografiche, delle notizie e delle cronologie che compensassero l'indifferenza per l'ordine cronologico. Occorreva evocare un contesto, una scena, nella quale la solitudine dell'autore non sembrasse la solitudine d'un solitario. Il corredo che la curatrice ha approntato è una delle ossature del volume. La vastità, le duemila pagine, esige una forte visibilità del disegno, che i titoli delle sezioni e dei capitoli non basterebbero a garantire. Macchia, da architetto, costruisce il labirinto, con la sua simmetria profonda e la sua superficie divagante e dispersa. Mariolina Bertini è delegata a disegnare la mappa, affinché il lettore, sia pure quello sussultorio, non si perda

Macchia lavora con la letteratura, con la musica, con la pittura, nell'identico modo in cui si lavora con i pezzi della propria o dell'altrui esperienza di vita. Letteratura e arti gli servono per

stendere un velo, sotto il quale corrono le sue confessioni e i suoi fantasmi di ottuagenario, l'avventura del secolo trascorso. Non spiega la materia dell'arte, non l'amministra né la esalta. La viaggia. E il più delle volte se ne va vittoriosamente fuori dal seminato. Sorge allora la domanda: quest'uomo dal grande sapere, che però evita le specializzazioni, cavalca fuori dai tracciati e combatte contro l'esistenza dei confini, a chi assomiglia, a un donchisciotte o a un cavaliere senza compagnia, ma sicuro?

Una prima risposta a quella domanda l'aveva già fornita Gian Carlo Roscioni recensendo, alcuni anni fa, il libro di Jacqueline Risset *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia* (Rizzoli 1991). Diceva Roscioni: «Nelle sue pagine [della Risset] mi sembra di cogliere un sentimento che, nei confronti di Macchia, spesso accade anche a me di provare: un sentimento, prima ancora che di ammirazione, di invidia. Penso a quel che uno scrittore francese del Seicento diceva, non senza gelosia, dei grandi signori dell'epoca, che potevano cavalcare giorni interi nelle loro terre senza raggiungerne i confini». Concludeva: «Uno dei meriti del libro della Risset è questo: di aiutarci a capire come divertimento e inquietudine possano e quasi debbano convivere» («la Repubblica», 2/11/1991).

Occorre ripeterlo: tutto questo è militanza che assume la veste della discrezione e va in profondità. Ora che ha superato gli ottant'anni, per Macchia la scuola è ancora come quand'era scolaro: non smette d'indispettirlo. L'arte e la letteratura, che certi luminari dell'accademia, come assessori, tentano spesso di organizzare in politiche e in didattiche, sembrano per lui un territorio libero, senza scomparti, sistemi obbligati o conoscenze obbligatorie. Perché mai dovrebbe essere obbligatorio conoscere proprio, nel maremmano, Verlaine o Ronsard? I canoni imposti dagli ordini scolastici permettono a schiere di professori e professoressa di approntare schemi, questionari, «ingrandimenti» e inquadramenti, botte e risposte che mettono in fuga ogni gioia - senza la quale arte e poesia è meglio buttarle. Come se la democrazia culturale invece che nell'abbattere le barriere che rendono difficoltosi gli accessi alla gioia d'un testo, d'uno spettacolo o d'un museo, consistesse nell'iniettare uguale per tutti la stessa cura vitaminica di brandelli d'arte ordinata o di metodo.

Càpita spesso, con le cose di Macchia, che la loro compostezza veli lo sdegno. A volte affiora nella conversazione, ma nella scrittura lo sdegno s'inabissa, e simile alle acque profonde riemerge qua e là come fonte di ricordi. *Gli anni dell'attesa*, nell'87, fu festeggiato da innumerevoli recensioni, ma nessuna, mi pare, vi colse la sottostante denuncia contro l'attuale degrado dell'ambiente culturale. Giorgio Petrocchi («Il tempo», 4/4/1987) parlò d'un affettuoso «accumulo delle reminiscenze e dei ricordi». Ma da quelle reminiscenze e dai quei ricordi l'attualità veniva giudicata. Lungo tutto il libro, i confronti impliciti si facevano sempre più fitti. E avrebbero dovuto suscitare amarezza o un moto di rabbia nel lettore attento all'attualità degli Ottanta.

Giovanni Macchia ha sviluppato, dagli anni della sua formazione, in periodo fascista, l'idea della cultura come isola di libertà, ed ha metabolizzato l'antifascismo in una serie di opposizioni anche intime, anche di metodo, contro le costrizioni interne, le gerarchie mentali, le superstizioni dei generi e dei livelli. Gli piace, ogniqualvolta se ne presenti l'occasione, ricordare la grandezza di Totò, visto dal vivo, sulla passerella dei teatri di Rivista, così come si contempla la grandezza d'un poeta o d'un scultore.

«Voi che l'avete visto soltanto al cinema – ci ha spesso ripetuto – di Totò non avete visto niente». Una pausa. Poi ripeteva «non avete visto niente», con voce nasale, accelerata, agitando la mano destra con le dita a grappolo, come spesso faceva Totò. Ma non lo imitava. Ne aveva incorporato alcuni scatti, alcuni gesti e salti di tono forse senza neppure saperlo. Li usava, infatti, anche per sottolineare certi sottili paradossi della letteratura.

E' significativo, che quest'uomo di libro, possessore di una biblioteca d'enorme valore, autore di libri-biblioteca, sembri sempre capace di liberarsene per andarsene nei campi dello spettacolo, che per lui è, sì, l'infanzia, l'anti-scuola, come per Pinocchio, ma è soprattutto la reazione a quel «cancro dello sguardo» che caratterizza il nostro tempo, dove il termine stesso «spettacolo» compare sconciato, come se significasse adesione all'irrealtà delle immagini:

«Cartesio diceva che i ciechi amano vedere con le mani. Oggi noi amiamo toccare con gli occhi [...] la nostra epoca è malata di questo cancro dello sguardo. Vivere con il visibile. Ma chi pensa più all'invisibile?» .

Qui c'è una zona sottaciuta, in cui prevalgono gli accenni, e forse accenni cifrati. Il mondo dello spettacolo d'improvviso si rovescia e diventa figura d'un altro mondo. Dietro gli attori - racconta Macchia parlando della giovinezza - si indovinava il peso delle compagnie «questi nuclei, queste cellule di una società che non rassomigliava alla società stessa che le ospitava». Poco prima, nella stessa pagina all'inizio di *Ritratti, personaggi, fantasmi*, affermava: «Quanto a me, fin da allora ho amato il teatro dalla parte del palcoscenico».

Quando parla dell'attore comico, non è difficile riconoscere l'eco dello sdegno nei confronti delle gerarchie. All'inizio del libro, per esempio, troviamo: «non ho mai fatto distinzioni, non ho stabilito gerarchie nelle forme di spettacolo [...] Il valore del comico non perdeva nulla della forza e dell'attrazione che esso aveva suscitato nella mia infanzia. La cultura ufficiale disprezza il riso [...] I grandi attori comici, nel periodo del fascismo, venivano certo applauditi, ma erano considerati espressioni divertenti di un teatro minore, fossero pure Petrolini o Totò. Anche quando gli anni passarono ho potuto avvertire che, nelle zone più alte della nostra cultura, le idee sul comico non erano affatto mutate» (pp. 41-43). E ricorda quando battagliò, vincendo, per dare ad Eduardo De Filippo il premio dei Lincei (era il 1972): «ma un austero collega commentò amaramente: “abbiamo dato il Premio a un guitto”». Alcune poco degne reazioni per il Nobel a Fo hanno solide radici.

Questi accenni, così spesso ripetuti, hanno un valore che li supera. Hanno qualcosa - per usare una parola grossa - di simbolico. Come la presenza di Molière - attore e scrittore - al centro del libro. Ma simboli di che? Non della voglia di andarsene, di cavalcare lontano dai possedimenti letterari. Ma della voglia, forse, di non farsene possedere, di non dipendere dalle parole che ama. Lo dice, e soprattutto se lo fa dire. Non dimentichiamo le sue raffinate strategie, per quest'opera che sembra una raccolta di scritti ed è invece un'opera nuova che congloba nel suo progetto anche la curatela.

A conclusione dell'ampia, viva, documentatissima cronologia composta da Mariolina Bongiovanni Bertini, che ricapitola la vita dell'autore dalla nascita, nel novembre del 1912, fino al 1996, di chi è stata l'idea di siglare provvisoriamente con il teatro e lo spettacolo la lunga carriera? La curatrice ricorda che «i libri, nella vita di Macchia, non sono una ricchezza inerte, priva di vita». Riporta le parole di Macchia in un'intervista del 1982: «io vedo i libri come un mezzo di trasmissione con la realtà. Amo la poesia e l'arte come spettacolo [...] Nella mia memoria c'è Dina Galli che recita al Valle, Gandusio che recita al Quirino, De Sabata che dirige “Nelle steppe dell'Asia centrale” di Borodin all'Augusteo. I libri mi hanno aiutato a gustare tutto questo, non a chiudermi in un guscio». E l'ultima scena di questa biografia in forma cronologica è una cerimonia teatrale, al teatro Eliseo di Roma, nel dicembre del 1996, cerimonia alla quale Macchia, il festeggiato, fisicamente non presenziò, ma che ha voluto ricordare come carica d'un particolare significato, tanto da usarla, di comune accordo con la curatrice, per siglare la sua biografia con le parole pronunciate in quell'occasione da Luigi Squarzina: «Noi gente di teatro lo abbiamo sempre sentito vicino, gli siamo sempre stati vicino, e gli siamo vicini stasera in sua assenza come la sera di qualche anno fa al Valle quando un suo diretto gesto scenico, la *pièce* sulla figlia di Molière, lo dimostrò collega del sommo uomo di teatro».

Giovanni Macchia, tutti lo sanno, è un accademico molto onorato, un grande letterato, un vero scrittore. Eppure, proprio alla fine della sua cronologia, vuole essere ritratto con un piede dall'altra parte del confine.

L'ultimo libro di Giovanni Macchia è *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici*, Milano, Adelphi, 1999. M'immagino che per un momento abbia esitato, prima di dare il “visto, si stampi” al frontespizio e al suo sottotitolo: mettercela o no, una virgola, dopo la

parola «Saggi»? Avrebbe riferito inequivocabilmente l'aggettivo «autobiografici» ai soli «frammenti». Senza virgola, possiamo invece domandarci se l'autore per caso non abbia pensato che anche i suoi saggi di critica letteraria costituissero nel loro insieme una sorta d'autobiografia alla roversa.

Con *Ritratti, personaggi, fantasmi*, nel 1997, aveva composto, dietro il velo della critica, le sue memorie d'ottuagenario. Ora, *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici* è come uno di quei rapidi racconti che certi scrittori, smaltita la fatica d'un romanzo o d'un'opera-mondo, danno alla luce quasi come un'offerta di riposo ai lettori: 150 pagine. Non penso che sia il caso di ripetere le lodi del Macchia scrittore, tanto ovvie da far entrare il suo nome, anche nei più canonici e scolastici repertori, fra i prosatori italiani del Novecento. Conviene semmai fermarsi a considerare come i suoi libri siano semplici e insieme stranissimi.

La struttura di *Scrittori al tramonto*, per esempio, era già stata progettata nel precedente *Ritratti, personaggi, fantasmi*. Lì, Macchia l'aveva disegnata, coadiuvato da Mariolina Bongiovanni Bestini. Nel comporre la propria «cronologia dell'autore», l'aveva conclusa a sorpresa con le parole di Luigi Squarzina che rivendicavano l'appartenenza di Macchia al teatro. In *Scrittori al tramonto* la sorpresa teatrale sigla la struttura complessiva del libro. Ed è una sorpresa, perché l'appartenenza non salta agli occhi. Di teatro qualche volta nel libro si parla, senza che però diventi mai un tema preponderante. Rivelerà, invece, l'atteggiamento essenziale.

Giovanni Macchia i libri, in quanto libri, non li scrive: li compone. Scrive pezzi più o meno brevi, seguendo le occasioni esterne o interne. Quindi osserva quel che ne è venuto fuori, raduna gli elementi adatti, e con questi costruisce. Sono ormai una quarantina d'anni che crea l'equivalente di grandi narrazioni usando come mattoni i suoi saggi critici, secondo una tattica usuale per i poeti dei canzonieri, per Baudelaire e il suo poema, e per tutti quegli scrittori che serrano in opere unitarie racconti e novelle previe. Ma quando la materia prima è costituita dal genere critico, la fantasia della composizione è meno evidente. I libri di Macchia hanno perciò l'ingannevole aspetto di raccolte. Sono invece veri libri, concepiti secondo un disegno che ha ferree simmetrie e rime interne. Solo che tale disegno non si impone, e il lettore frettoloso può sfogliarli pescando qua e là, secondo la riposante prassi che le semplici raccolte di saggi consentono. Facili fuori, raffinati dentro, questi libri hanno la qualità di certi costumi che nascondono la loro preziosa fattura nei teatri della «sbottonatura» o del kabuki.

Col tempo, soprattutto da *Gli anni dell'attesa* (Adelphi, 1987), fra quei mattoni, che presi uno per uno rispondono al normale esercizio del mestiere critico, Macchia ha cominciato ad inserirne altri, più esplicitamente autobiografici, rievocazioni di ambienti, di incontri, di persone. Non si tratta d'un impasto di toni o di colori, ma della scoperta d'un'unità di fondo, che in questo breve libro si fa più esplicita e appare quasi cosa semplice.

Macchia non consuma spazio per presentare le sue opere. Si limita in genere a pochi capoversi corsivi, anche perché teme (dice parlando del Taine) «quelle micidiali prefazioni che a volte distruggono un libro» mettendone a nudo le intenzioni, il cuore e le radici. In poche righe al termine della paginetta di Premessa, constata che cosa sia per lui quest'ultima opera: «Osservando la vita degli altri, piccoli e grandi scrittori, che hanno ritrovato in vecchiaia la loro forza e il loro coraggio, ho scritto anch'io, quasi senza volerlo, un mio breve *De Senectute*». Naturalmente, la parola-chiave è «coraggio». Compare poche volte, come una nota profonda che ribadita si sprecherebbe. È un «coraggio da tavolino», che al senso comune parrà una contraddizione in termini, e invece costituisce la spina dorsale della strategia con cui Macchia ha costruito la propria vita, il suo *buon senso*.

Il libro comprende un ampio saggio sulle *Origines de la France contemporaine*, l'ultimo libro di Hippolyte Taine, che costituisce da solo la terza sezione del volume, secondo un montaggio metrico che l'autore ha usato altre volte nelle sue composizioni: brani corti e veloci; un ampio respiro; un dialogo d'appendice. L'appendice è la «Conversazione con Renzo Tian su teatro e

letteratura». All'inizio, vi sono due sezioni di saggi brevi, composti in tempi diversi, dagli anni Sessanta ad oggi. Hanno la misura dei pezzi per le terze pagine, su Montaigne, Molière, Balzac, Stendhal, Anatole France, Eduardo, Blanchot, Pirandello ed altri. Sono intramezzati da articoli più vicini alla memorialistica che alla critica. Vi troviamo, per esempio, un «Ricordo di Elena Croce» che termina rievocando un lontano invito a cena, l'11 febbraio '46, quando la padrona di casa fece sedere accanto all'autore una giovane signora napoletana a lui sconosciuta, ma che sarà la sua «futura sposa», alla cui memoria oggi dedica questo libro sui tramonti. Sono tramonti senza atmosfere crepuscolari. A volte commossi, mai sentimentali.

Proprio ricordando Elena Croce «instancabilmente protesa nel suo bisogno di fare», Macchia definisce se stesso, per contrasto, come «un uomo di tavolino». E con quest'espressione in mente, possiamo tornare indietro di poche pagine, sorprendendolo nell'atto d'uno sforzo fisico, mentre sta mettendo in ordine uno stanzone, sposta mobili, affatica i «[suoi] poveri muscoli e i [suoi] poveri nervi», per allestire la camera in cui esporre un cadavere. È il pomeriggio del 7 giugno 1958. L'autore, allora quarantaseienne, si è recato in visita a Pietro Paolo Trompeo, il «caro maestro», che sta poco bene, ma - si dice - in maniera non grave. Giunge, invece, proprio nel momento in cui muore. Sicché tocca a lui, al discepolo, comporne la salma. Il racconto, «Ombre nella casa del maestro», termina così: «assistendo a quella scena, a quell'addio senza parole, avrei visto con i miei occhi che tutto un periodo della mia esistenza, il tempo degli entusiasmi e delle passioni, si era compiuto».

«Avrei visto», e non «vidi» o «vedevo», perché si tratta d'una di quelle evidenze che si condensano in una sorta di presente differito. E diventano solo nel prosieguo, «dopo mesi, dopo anni», coscienti e davvero attuali.

Questo spazio di tempo equivale allo spazio della letteratura, sul quale l'autore interviene prendendo a pretesto il libro celeberrimo di Maurice Blanchot del 1955. La corrispondenza fra l'intercapedine del tempo e quella dello spazio letterario dà ragione dell'identità fra autobiografia e saggio critico.

Per alcuni la letteratura è un pascolo del gusto. Per altri è una vita parallela, che dà meno spavento, permette un'intromissione dalla quale si può uscire quando si vuole. Per altri ancora è la comodità d'un mestiere (e d'un potere) da amministrare. La letteratura è per Macchia un antidoto contro l'aldilà. Perciò implica coraggio: quello caparbio e ritirato di tenersi fermi ad una trascendenza senza metafisica e senza dèi, d'esercitare uno sguardo rigoroso, severo, ma che evita lo sperpero d'indignazione a cui spesso conduce il diretto affacciarsi sui circondari della vita cosiddetta «reale» (e alcuni, fra i migliori, si consumano pian piano nel torto d'aver troppo ragione). «Il regalo - leggiamo a p. 59 - il regalo che la letteratura, nel lungo esercizio del pensiero, dà a chi ha il coraggio di seguirla fino in fondo, con animo puro, è, tra gli altri doni, quello di una forte capacità di ironia su tutto ciò che la vita pratica, nelle sue contraddizioni, quotidianamente ci offre». Seguire fino in fondo la letteratura è per lui saper rovesciare le gerarchie preconette fra ciò che è più reale e ciò che lo è meno, giungere al gesto, così facile da enunciare, così difficile da praticare, che separa quel che chiamiamo «realtà» da quel che è attualità. Compare in questo contesto (p. 101) la pregnante espressione «un aldiquà del mondo».

In questa prospettiva rovesciata, l'attualità, sia la grave che la futile, non la si dimentica, non la si sfugge, ma è tenuta a bada nello specchio d'una lontananza. Così intravediamo, per esempio, a p. 21, i papi e i presidenti che attraversano i telegiornali «in gabbie di vetro a prova di proiettile, come mostri sacri», quali marginali ornamenti d'un discorso al cui centro è posta la presenza reale di Molière. Oppure (per far l'esempio d'un'attualità meno futile) cento pagine dopo ci chiediamo se si parli davvero del tempo di Taine o dell'attuale, quando leggiamo delle «cause della nostra tristezza», e degli uomini «abituamente scontenti, preoccupati, perché non pensano che ad andare avanti». La recensione alla grande opera che l'Istituto dell'Enciclopedia dedica al Novecento, come «lessico dei massimi problemi» Macchia l'intitola «L'alfabeto dei nostri mali». L'idea di progresso

come «una forma di autodistruzione» compare quasi all'inizio del libro, attraverso Baudelaire, a conclusione di un breve saggio dedicato a Montaigne e a quel suo capitolo che sotto un titolo futile, *le carrozze*, e «dietro quel bisogno di fuga che è in noi», cela accuse senza pari contro la religione.

E così si giunge a quella tecnica per la conoscenza, per il lavoro su di sé, e per l'invenzione del lavoro critico, che può essere il teatro, non in quanto gusto per la spettacolarità, ma come coscienza della scena.

Che Giovanni Macchia sia uno scrittore e una persona «teatrale» nessuno lo direbbe mai. «Teatrale», nell'uso comune, implica teatralità di modi, o arte d'esibizione. Anche per questo - non solo per questo - non è facile intendere quella dichiarazione tassativa con cui Macchia, nel dialogo finale, si decide a individuare il proprio nodo creativo, quasi facendo piazza pulita, in poche parole, delle elucubrazioni critiche che altri hanno esercitato su di lui: «il teatro non è per me una variazione nella mia attività di studioso e di critico, una vacanza, un divertimento, ma è l'essenza, la costituzione, direi *la forma stessa* della mia critica, anche quando è rivolta altrove» (p. 139: la sottolineatura è nostra).

Non quindi una fascinazione per le immagini, per la visione o la visualizzazione, ma innanzi tutto una linea d'azione.

In una certa tradizione teatrale, per esempio, dopo la lettura del testo a tavolino, si andava, come si diceva, «in piedi». Cominciava allora ad esser difficile distinguere fra ciò che veniva dall'autore e ciò che invece era un portato dell'attore. E l'attore poteva cominciare a lavorare sul personaggio come su «un'autobiografia, e non la mia», che è poi la formula con cui Svevo indicava il proprio lavoro creativo. La coscienza della scena implicava, però, tecniche umili e condivise per entrare in questa via. Mestiere dei dettagli, prima che creazione. E soprattutto la strategia dell'accettare di parlar sempre d'altro, nascondendo ciò che stava più a cuore nei recessi dei sottotesti, lasciando continuamente in primo piano il testo venuto da fuori, interpretato magari casualmente, magari per obbligo o per convenienza.

In questo senso la via dell'attore e quella del saggista possono sovrapporsi. Ciò che il saggista e l'attore mettono in piedi non è mai il proprio io. Ciò che rendono presente non li possiede, né essi lo posseggono. Al contrario, la recita o il saggio danno loro l'esperienza d'essere altrove. Attivi ed efficaci nell'azione proprio se di essa sono imperturbati spettatori.

Quando nell'ottobre del 1989 la municipalità di Trani decise di offrire una cerimonia al suo illustre concittadino Giovanni Macchia, costui tenne un discorso che venne poi pubblicato dal «Corriere della sera» del 17/10/1989 con il titolo *Dedicato a Trani, mia piccola patria*. La «grande patria», la «terra dei padri», è per Macchia, non in senso figurato, la letteratura, la musica, l'arte - il teatro.

Il discorso «Dedicato a Trani» è stato riutilizzato da Macchia solo in minima parte nei suoi scritti successivi, dove però lo spettro del naufragio del libro nella dispersione dei frammenti percorre - e per reazione sostiene - l'intera sua scrittura.

Parlò della Puglia e della fanciullezza, come d'un tempo e d'una terra di gioia e paura. La cultura si rivelava alla sua mente di bambino non coi libri e tanto meno con la scuola: «nel suo amore per me, mia madre l'aveva capito. E una fonte di cultura era anche racchiusa nella parola: divertimento. E così, quel poco che ho realizzato nella mia attività di studioso è sempre nato da una disposizione d'allegria».

Parlò dei teatri, del loro spazio vuoto da riempire di colori, di luci, «di ritmi misteriosi, di personaggi, e anche di gesti buffi e meccanici». Ricordò il cinema muto «che ci trasportava lontano, in luoghi e città immaginarie, ove si capiva che cosa fosse la vita» (*immaginarie... si capiva che cosa fosse la vita*: un nesso che per il Macchia scrittore è centrale). Concluse questo brano con una frase che in poche semplicissime parole, con l'intromissione d'un verbo forte come «adorare»,

condensa il valore dello spettacolo per una memoria: «e ho adorato attori oggi del tutto dimenticati».

Il discorso terminava con la figura del naufragio e la negava. Macchia indossava l'abito del festeggiato, passando con velocità e leggerezza per il comico e il sogno, e chiudendo con un autoironico inchino, che per gli altri assomigliava ad un inchino, mentre per lui era un risveglio: «un giorno, leggendo una novella del Boccaccio, sognai di essere divenuto quel Randolfo Rufolo che, fatto naufragio, si salvò e, montato sopra una barca, marina marina, era arrivato qui, a Trani, ove fu riconosciuto e festeggiato dai cittadini. E' quello che sta accadendo oggi in questa sede. E, senza essere Landolfo Rufolo *e senza aver fatto naufragio*, di tutto questo affettuosamente ringrazio».

La sottolineatura è mia, perché naufragio non è certo detto per scherzo.

Nota ai testi

Tranne poche eccezioni, i testi di questo libro sono stati inizialmente pubblicati su giornali, riviste od opere collettanee. Qui compaiono a volte con aggiunte e mutamenti.

Di séguito, l'elenco delle prime versioni, dove i titoli erano spesso diversi.

- *Il teatro sulla montagna*: «inscena», 1, gennaio-febbraio 2005.
 - *Teatro in esilio*: «L'Indice», ottobre 2000.
 - *Artaud a voce sommessa*: in F. Ruffini e A. Berdini (a cura), Antonin Artaud: teatro, libri e oltre, Roma, Bulzoni, 2001.
 - *Albo versorio e negro semen*: «Art'O», aprile 2005.
 - *La difesa del ridicolo*: «L'Indice», aprile 1998.
 - *Lungo i sentieri d'una ben nota attrice*: «Nuovi Argomenti», quinta serie, 1-2, gennaio-giugno 1998.
 - *Un buffone*: «La Rivista dei libri», luglio-agosto 1997.
 - *Tartufo dappertutto*: «il manifesto», 12/11/2000.
 - *Chi vince*: «Culture teatrali», 7/8, autunno 2002-primavera 2003.
 - *Regia e...*: «Primafila», giugno 2004.
 - *Strategia del commiato*: «La Rivista dei libri» luglio-agosto 1999.
 - *Rovesciò il teatro come un calzino*: «L'Indice», settembre 2002.
 - *L'Amleto che dorme in Don Giovanni*: in *Patalogo 19. Annuario 1996 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri, 1996.
 - *Una rabbia*: «L'Indice», marzo 2001.
 - *Il cielo degli altri*: «Primafila», agosto-settembre 2004.
 - *Il capocomico importunato*: «inscena», 2, marzo-aprile, 2005.
 - *Il sogno di un teatro disgustato dai fasti*: «L'Indice», luglio-agosto 2000.
 - *Davanti ad un attore*: «L'Indice», marzo 2004.
 - *Facce e pagine di Erland Josephson*: Presentazione al volume: Erland Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di Vanda Monaco Westerståhl, Roma, Bulzoni, 2002
 - *La morte di Cechov*: «Primafila», luglio-agosto 2004
 - *Come va a finire*: «Primafila», giugno 2004.
 - *La morte di Krishna*: «Primafila», luglio-agosto 2004
 - *Di che ci si accontenta*: giugno 2004..
 - *Sanjukta Panigrahi*: «Teatro e storia», 19, Annale 1997, Bologna, Il Mulino, 1998 (questo scritto, essendo un Editoriale, e quindi a più mani, compare a giusto titolo anche nel volume di Franco Ruffini, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2001).
 - *Atlanti*: «L'Indice», febbraio 2004.
 - *Un vasto paesaggio fatto di occhiaie*: «L'Indice», marzo 2005.
 - *L'impronta di Arlecchino*: «L'Indice», gennaio 1998.
 - *Un capolavoro bastardo*: «L'Indice», dicembre 2004.
 - *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*: «inscena», 1, gennaio-febbraio 2005.
 - *L'essenza del legno*: introduzione a : Maurizio Buscarino, *Dei Pupi*, Milano, Electa, 2003.
 - *Sottovento*: Postfazione al libro di Nicola Savarese, *Parigi, Artaud, Bali*, L'Aquila, Textus, 1997.
 - *Farse senza paura*: in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta e Mirella Saulini, Roma, Bulzoni, 2002
 - *Un aldiquà*: «La Rivista dei libri», giugno 1998; e «L'Indice», ottobre 1999.
-